



المكتبة العامة لعصور الثقافة



المقومات الجمالية للتعبير الشعبي

عبد الحميد
ملك الأساطير
والسحر والكسب

تأليف

د. نبيلة إبراهيم



اهداءات ٢٠٠٣

أسرة أ.د/رمزي حكي

القاهرة



مكتبة

الدراسات الشعبية



المدينة العامة

لتصور الثقافة

مكتبة الدكتور
د. مالك الأبرار الدكتور
رئيس مركز الأبحاث

المقومات الجمالية للتعبير الشعبي

مكتبة
مكتبة الدراسات الشعبية
مكتبة الدراسات الشعبية

تأليف

د. نبيلة إبراهيم

يونيو ١٩٩٦ .

★ موشىفة الرىسط :
« عتتر وعيلة » من الفن الشعبى التونسى

★ تصمىم الغلاف :
للفننان محمد بغدادى

مكتبة الدراسات الشعبية

شهرية

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

حسين مهران

المشرف العام

خيزى شلبى

نائب رئيس التحرير

محمد كشيك

مدير التحرير

محمد عيد ابراهيم

سكرتير التحرير

محمود خير الله

المراسلات باسم مدير التحرير

على العنوان التالي

١٦ شارع أمين سامى

القصر العينى - القاهرة

رقم بريدى ١١٥٦١

المقومات الجمالية للتعبير الشعبي

الدكتورة نبيلة إبراهيم غنية عن التعريف، ليس فحسب باعتبارها أستاذ للأدب الشعبي بكلية الآداب جامعة القاهرة بل باعتبارها - إلى ذلك - أحد الرواد المهمين في مجال الدراسات الشعبية.

فمنذ سنوات طويلة والدكتورة نبيلة إبراهيم تواصل نشاطها في مجال الدراسات الشعبية بنشاط ملحوظ أتاح لها فرصة اختراق أسوار الجامعة حيث الدراسات والأبحاث الأكاديمية، إلى الساحة الثقافية العامة حيث الكاتب يخاطب جميع الأفهام من جميع المستويات من أجل توصل قيمة علمية.

لقد أصبح القارئ العادي يعرف الدكتورة نبيلة إبراهيم عبر كتاباتها الكثيرة المتنوعة سواء في الدوريات الثقافية العربية أو المجلات أو الصحف السيارة، وأصبح كتابها عن أشكال التعبير في الأدب الشعبي كتاباً شعبياً، وأما ترجمتها لكتاب فريزد (الفولكلور في العهد القديم) فلا نظن أن مكتبة مثقف من المثقفين تخلو منها، ولابد من الإعراف أنها ترجمة بديعة على درجة عالية من الكفاءة لكتاب صعب وشديد الحساسية، وكانت الدكتورة نبيلة من البراعة والمرونة والاستنارة بحيث أحسنت التعامل مع مفردات هذا الكتاب

ومصطلحاته وأفكاره المعلنة والمستترة.

وسعدنا أن الدكتورة نبيلة إبراهيم قد استجابت لدعوتنا حينما طلبنا منها إمداد هذه السلسلة بكتاب لم يسبق نشره، وكان لاسرعة استجابتها صدق طيباً يؤكد إعجابها بهذه السلسلة وتدعيمها .

وهذا الكتاب هو مجموعة منتقاة من عديد الدراسات والأبحاث التي كتبتها الدكتورة نبيلة إبراهيم ونشرتها فى أهم الدوريات الثقافية العربية، وهى عن الرمز والأمثلة فى التعبير الشعبى.. خصوصيات الإبداع الشعبى.. عالمية التعبير الشعبى.. الإنسان والزمن فى التراث الشعبى.. ثم تتجه فى الدراسة الأخيرة نحو مفهوم أشمل للشعبية فتقدم دراسة عن شعبية كل من الشعاعين الكبيرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم.

وهى بذلك تتفق مع خطة السلسلة فى توسيع مفهوم الشعبية بالنسبة للدراسات ، فإذا كانت الدراسات الشعبية قد ارتبطت على مدى سنوات طويلة بالفولكلور المتمثل فى الغناء والبكائيات والحواديت والأساطير والسير الشعبية والعادات والتقاليد وما الى ذلك من شعبيات تنسم بالفن الشعبى ، فإن مفهوم الشعبية يجب أن يتسع ليشمل كل نشاط القريحة الشعبية من تمثيل وزقص ورسوم وبعض الحرف القائمة على الفن كشغل الفخاريات والنقش على المعادن والفضيات وما الى ذلك. كل هذه الفنون يجب أن تخضع للدراسة.

إن كتاب (المقومات الجمالية للتعبير الشعبى) يعتبر إضافة مهمة

لكتابات الدكتور نبيلة من ناحية، والدراسات الشعبية عموما من ناحية أخرى، سيما وأنها تحرث في أرض خصيبة لا تزال بكرًا. وهي دراسات مفيدة جدا للقارئ العام، إنها تبصره بكثير من الحقائق التي تلقى الضوء على الشخصية القومية وتساعد على فهمها.

خيرى شلبي

الفصل الأول

الرمز والأمثولة في التعبير الشعبي

لما وجد الانسان نفسه، منذ أن قدر له أن يعيش على الأرض، محصوراً في عالمه المحدود، وأن ما حوله فضاء مطلق، وما تحته عمق لا حدود له، وما كان الكثير من مظاهر الطبيعة غير معد وجاهز للفهم، كان لابد له، لكي يقتنع بسر وجوده في الحياة، من أن يخلق بفكره وشعوره عالماً تقترب فيه الأشياء المعلومة من الأشياء المجهولة وتتعانق في وحدة من العلاقات، فإذا تعارضت الأشياء إلى حد وصولها إلى التناقض الذي لا يسمح باجتماعها فإن الفكر الإنساني قادر على أن يجمعها في نسيج من العلاقات الذهنية والروحية.

ومن هنا كانت الوفرة الهائلة من الرموز التي صنعها الفكر الإنساني الجمعي، ليقسر بها طبيعة الوجود الخفي وعلاقته بالوجود المرئي. وحتى يصل الانسان الى ذلك التكوين التصوري، حيث تتشابه الأشياء القريبة والبعيدة، والحقيقية والمصنوعة، ويتداخل بعضها في بعض، كان عليه أن يمر بمستويات من الإدراك يتصاعد فيها الوعي من الحسي إلى المطلق، فهو يبدأ بمعايشة تجاربه الفريدة في الحياة مع الطبيعة الجامدة والحية، والساكنة والمتحركة، والصامتة والمصدرة لأصوات مبهمّة. وقضلا عن هذا فهو يرى الطبيعي في أبعاد متعددة، يراه ممتدا الى أعلى حيث السماء وأعلى الجبال، ويراه ممتدا الى أسفل حيث يدفن الموتى، أو حيث تختبئ

بعض الكائنات، أو حيث تختبئ البذرة لتنمو في شكل نبات فارغ، أو يراه ممتدا في أعماق البحار بعوالمها الخفية أو يراه في عمق الكهوف التي تغريه باكتشاف خباياها.

ولم يكن الانسان يعيش بفكره مع المكان في حد ذاته فحسب، بل كان يعيش فيه أحداثه التي كانت تفاجئه في كل حين من مصادرها المعلومة والمجهولة، فالمطر والرعد والبرق أحداث تأتيه من عالمه الفوقى، والميلاد والمرض والموت أحداث لا يعرف أسبابها ومسبباتها. هذا فضلا عما يعيشه من صراع المتناقضات بين الموت والحياة، والخصب والجذب، والفيضان والتحارق، والنور والظلمة.

ولم يكن من الممكن أن يقف الانسان سلبيا بفكره إزاء هذه المظاهر المثيرة والغريبة، فقد خلق قادرا علي التفكير المتحرك فيما حوله. إن مركز التفكير يقع بداخله، والعالم من حوله يتحرك، ولا مفر له، لكي يشعر بالطمأنينة من أن يجمع الاشتات في وحدات فكرية مؤتلفة وهذه هي المرحلة الثانية للإدراك.

وليس من الضروري بالنسبة للفكر الجمعي أن تجتمع الأشياء على أساس عقلاني بل يكفي أن تقوم على أساس ذهني وشعوري يثير الأفكار التي تهتدي إلى تحليل ما للظواهر الكونية وطريقة تكيف الانسان معها لصالحه. ومهما تكن درجة العقلانية في هذه التعليلات، فهي تحتوى على المعنى الغائب الذي يحاول الانسان أن يستحضره في كليتة وضبابيته المكثفة.

حتى إذا ما استقر الإنسان على تصور يريحه من دواعي القلق،

واطمأن إليه جمع من الأشياء المتناثرة أشياء بعينها ليضعها في نظام فكرى محدد، وذلك بعد أن يسمى هذه الأشياء بمسمياتها، التي تكشف عن كنهها ووضعها الكونى. وعندئذ يتحول الشيء الحسى إلى مغزى روحانى متعديا بذلك خصائصه الحسية المحدودة.

وتتمثل المرحلة الإدراكية التالية فى رحلة تصاعد الوعى عندما تجتمع الأشياء المسماة بأسمائها فى اطار حدث فريد وقع فى الزمن الأولى المقدس الذى تحدثت فيه الأشياء لتفصل الدينى عن الدنيوى من ناحية، وتربط بينهما فى رباط أزلئ محتتم من ناحية أخرى. وهذا الحدث ينبغى أن يؤدى فى شكل طقوس، أو يعاد أدائه فى مناسبات دورية، لأنه يذكر الإنسان بالانبثاق الأولى، وبالرباط الدينى الذى يربطه بالقوى الخفية المتحركة فى شئون حياته والمسيرة لها.

والأشياء التى انتزعها الإنسان ذات يوم من الطبيعة أن شكّلها بخياله وسماها بمسمياتها هى الرموز التى تقوم بوظيفة وسائطية بين المعرفى والكونى، أى بين داخل الإنسان وخارجه. ويقدر ما يكشف الرمز للإنسان عن الحقائق الكونية، يظل الرمز مسدلا على هذه الحقائق غطاء شفافا ليكشف أشياء ويخفى أشياء وهذه هى الطبيعة السحرية للرمز، التى نود أن نستكشفها فى التعبير الجمعي والشعبي، ولكننا قبل أن نصل إلى ذلك نحاول أن نحصر خصوصيات الرمز، لأن هذا يساعدنا على رؤية الرمز موطفا فى أشكال التعبير الشعبى المختلفة، وتنحصر خصوصيات الرمز فيما يلى:

(أولا : إن الرمز هو المحصلة النهائية لتحول الظاهرة إلى فكرة

والفكرة إلى تشكيل تصويرى يحس، لأنه فى إطار هذا التشكيل
التصويرى تتحرك الأشياء وتتجاوز وتتداخل، والرمز ينتزع من
الطبيعة ولكنه من الممكن أن يكون مصنوعا من بنات الفكر الإنسانى
وخياله.

ثانيا: عندما يكون الرمز ممثلا للظواهر الكونية التى بهرت
الإنسان ذات يوم وشغلته إلى درجة القلق، ولم يشعر بالارتياح إلا
بعد أن اهتدى بتصوره إلى أن يحيل هذه الظاهرة إلى حدث تودى
فيه الرموز دورها، وبتعبير آخر عندما يختزل الإنسان مشاعره
وانفعالاته بالأحداث الكونية فى شكل رموز، تصبح دلالات هذه
الرموز مكثفة للغاية، بحيث يصعب أن تستبدل بها لغة شارحة، وكأن
الرمز يعتمد أن يحصن نفسه ضد عمليات التفكير التى قد تنتهى به
إلى المسخ ولهذا يظل للرمز، مهما خلع عليه من تفسير وتأويل ظالمه
الكنهى المغلف بالمفوض(١).

ثالثا: تمتد الرموز الراسخة فى ضمير الإنسان إلى أعماق
التاريخ البشرى فالإنسان خلق صانعا للرمز وقد وظف هذه الخاصية
عنده منذ أن قدر له أن يمارس حياته فى الأرض. وقد توارثت
الأجناس البشرية رموزها وهى ما تزال تستخدم بعضها على الأقل،
بخاصة الرموز المرتبطة بأشياء محسوسة، فى ممارساتها، مع
انفصال هذه الرموز عما كان يربطها بطقسها الأول، ومع غياب
دلالتها الأولى، فرمز القدم، على سبيل المثال، الذى يوظف لدرء
مفعول العين الحاسدة، لا تدرك علاقته بوظيفته إلا على سبيل التأويل

وإن استمر حضوره في ضمير الجماعة، وفي حين أن رمز الملح، وهو قديم كذلك، بسبب خاصيته المعروفة في منع فساد الأشياء، يظل أكثر وضوحاً في ارتباطه بالطقس الذي يمارس فيه، فالملح يرش على العروس ليلة زفافها، والملح يرش كذلك في أرجاء البيت كافة ليلة الاحتفال بسبوع الطفل، والملح يلقى في البخور ليحدث فرقة تماثل فرقة العين الحاسدة، وهكذا يجاوز الملح وظيفته العادية إلى وظيفة مجازية، وهي إفساد عمل القوى الشريرة، وعلى رأسها العين الحاسدة، على ألا يصل الطقس إلى غايته المرجوة، وهي الوفرة والرخاء.

(إبعا: لا يقوم الرمز بوظيفته الفعالة إلا عندما تشترك معه رموز أخرى في أداء حدث ما، سواء كانت هذه الرموز قولاً أو فعلاً، أو قولاً وفعلاً معاً، على نحو يؤكد إدراك الإنسان لتداخل الظواهر الطبيعية، ثم إدراكه أن الطبيعة لا تستمر في علاقتها الطيبة معه إلا إذا كان الرمز فعالاً على نحو متصل.

لقد كان العرب إذا اشتد عليهم الجذب، واحتاجوا إلى الأمطار، يجمعون بقرأ معلقة في أذنابها وعراقيبها السلع والعشر، وهما نوعان من الأشجار خشبهما شديد الاحتراق، ويصعدون بها إلى جبل وعر، ويشعلون فيها النار، ويضجون بالدعاء والتضرع، وكانوا يرون ذلك من الأسباب المتوصل بها إلى نزول الغيث (٢) ويعلق الألويسي على ذلك بقوله: إنما يضرمون النار في أذناب البقر تفاؤلاً للبرق بالنار، وكانوا يسوقونها نحو المغرب من دون الجهات (٣).

فنحن هنا إزاء حدث تؤدي فيه الرموز دورا يهدف الى الوصول الى التأثير السحري على ظواهر الطبيعة، فالبقرة هنا ترمز للسحب، كما أن النار ترمز الى البرق، وقد تتداخل الرمزان أحدهما مع الآخر على نحو ما تتداخل الظواهر في الطبيعة. فإذا أضفنا الى ذلك أن أداء الطقس في حد ذاته رمز يحتاج كذلك إلى تفسير، أدركنا كيف أن العملية الرمزية تجمع بين الرموز في حدث موحد.

ونلاحظ هنا شيئا آخر، هو أن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه ليست علاقة إكمال فيما بينهما، فليست هناك علاقة بين البقرة والسحب، كما أنه ليست هناك علاقة بين النار والبرق، اللهم إلا في بريق الضوء الصادر عن كل منهما. فالعلاقة إذن افتراضية وتفسيرية. ولكن حيث أن البقرة والنار رمزان قديمان، فإنهما يقفزان في عقل الإنسان من رصيد الذاكرة ليؤديا دورهما في تكافؤ تام، في لحظة إدراك العلاقات بين الأشياء. ولهذا فمن الممكن أن تتدخل البقرة والنار في علاقات أخرى مع أشياء أخرى في مجال فكري آخر. وكل هذا يؤكد أن خلق الرموز ليس مبنيا على الوهم، بل على الإدراك الواعي بحقيقة ما تثبته الرموز من أفكار.

خامسا: لا يكون للرموز فعالية إلا إذا دخلت في السياق اللغوي. يقول فون هومبولت في معرض الكلام عن اللغة بوصفها تعبيراً عن الفكر: إن الإنسان يعيش أساساً مع الأشياء في عالمه المحسوس فهذه الأشياء هي الوسيط بين مدركاته والكون. ويقدر ما تتحدد الأشياء في اللغة تتحدد مدركاته(٤).

فالإنسان يفزل اللغة من نسيج وجوده، وهو ينفخ فيها من روحه،
وعندئذ ترسم اللغة حولها هالة من السحر الذى يظل يأسر الإنسان
بدخله إلى أن تنشأ لغة فى سياق آخر، أى عندما ينتقل الإنسان الى
فكر آخر. ومع تطور اللغة وتعقيدها يزداد الرمز تعقيدا وغموضا.

فالإنسان فى البداية كان يعيش التجارب الجزئية، حيث يسمى
كل شىء باسمه. وفى هذا المجال الفكرى كان كل إله مرتبطا
بجزئية التجربة لا بكليتها فهناك إله الخمر، وإله الجمال وإله الغضب،
وإله الرعد... إلخ. ولما كان هذا غير كاف للتعبير عن الإحساس بكلية
الحياة، انتقل الانسان بالآلهة إلى مستوى آخر من التعبير حيث
شخصها وأدخلها فى صراع مع بعضها البعض، وجعلها تتحاور.
وعندئذ دبت الحياة فى الرموز، إذ أصبح كل شىء نابعا من الكل
وموجها الى الكل:

وإذا كانت الأشياء قد استنفذت نشاط الانسان ذات يوم، فإنه
يعود، بفضل اللغة فينفصل تدريجيا عن الأشياء، ويعيش فى اللغة
التي أصبحت مستودع رموزه ومشاعره وأفكاره، ومن هنا كان خلود
النصوص القديمة، التي تركت علامات بارزة على تأكيد الإنسان
لوجوده الفكرى، وصارت شاهدا على إصراره على أن يتحرر من
المعرفة الناقصة التي حصل عليها من قبل، بالوصول إلى المعرفة
الكلية التي توصل إليها من بعد (٥).

سادسا: استكمالا لهذه الخصوصيات، هناك شروط ثلاثة ينبغى
أن تتوافر فى الرمز حتى تميزه عما يمكن أن يلتبس به. وهذه

الشروط هي:

١- أن يكون الدافع وراء الرمز تأمليا وليس نفعيا. وبناء على ذلك فإن إشارة المروء لا تعد رمزا لأن دافعها نفعي.

٢- ألا تقوم العلاقة بين الرمز ومعناه على أساس المشابهة التامة، كما لا تقوم على العلاقة السببية، بل تقوم العلاقة بينهما على أساس التأويل أو التفسير وفي هذه الحالة لا يكون المعنى بديلا للرمز، بل إضافة إليه، وامتدادا بوظيفته، وبناء على ذلك فإن الخريطة التي تمثل الكرة الأرضية أو جزءا منها لا تعد رمزا، لأنها تقوم على المشابهة كما أن السحب الدكناء لا تعد رمزا لسقوط المطر لأن العلاقة بين السحب وسقوط المطر علاقة سببية.

٣- إن الرمز لابد أن يتمتع بحالة من الاستقرار في فكر الجماعة، قبل أن يصطلح عليه بوضع رمزا، وقبل أن يؤدي وظيفته الرمزية (٦).

وعلى الرغم من انتفاء السببية والمشابهة والنفعية عن الرمز، يظل الشيء في حالة إشتلاف مع مدلوله، إذ لابد أن يكون هناك في الشيء ما يشير فكر الإنسان ويحيله إلى الكوني والميتافيزيقي فصوت البومة ونعيب الغراب لم يتحولا إلى رمز إلا بعد أن أصبح هذان الصوتان جزءا من بنية وعي الإنسان للكون فهذا الوعي هو الذي ثبت المعنى الذي خلع على الصوتين وهو الدافع وراء الإحساس بشؤمهما.

-٢-

ونود الآن أن نقدم بعض نماذج من تشكيلات الرموز التي

استقرت في العقل الجمعي ابتداء من الأسطورة المخزون الأساسي الأول للرموز، ثم نواصل تقديم الرموز في صيغها المحولة في التعبير الشعبي الحى.

ولسنا في هذا المجال بصدد دراسة مستقصية للرموز الأسطورية فهذا موضوع يحتاج إلى بحث مستقل، وإذا كان من الضروري عند الحديث عن الرمز في التعبير الشعبي أن نبدأ من الأسطورة، فإننا نؤكد بذلك أن بنور التعبير الشعبي ليست وليدة عصرها، بل هي متجذرة في أعماق التاريخ البشرى وظلت راسخة في ضمير الفكر البشرى في العصور الوسطى، وما تزال متأصلة فيه حتى اليوم.

ولهذا الغرض نكتفى باقتطاع مقتطف من أسطورة الخلق الفرعونية المعقدة، وكما هو معروف، كانت هذه الأسطورة تخضع هدفين، الأول أن تصور الخطوات التي تم تنظيم الكون وفقا لها، والتي انتهت بالانتصار النهائي لحورس وقيام الملكية الفرعونية. أما الهدف الثانى الذى لم يفهم إلا تدريجيا فهو توفير سلسلة من الرموز التى تصف أصل الوعى وتطوره. لقد انبثق الهدف الأول من نظرية الملكية المقدسة وخرج الثانى من عقيدة الروح (٧) وتسرد أسطورة التكوين هكذا:

كانت المياه الأزلية العنصر الرئيسى فى أساطير خلق العالم المصرية. وتفترض جميع أساطير الخلق وجود لجة من المياه الأزلية سابقة لظهور المخلوقات. وكانت تمتد إلى ما لا نهاية فى جميع

الاتجاهات. ولكنها لم تكن بالبحر، إذ إن للبحر سطحاً، بينما كانت تلك المياه القديمة تمتد إلى أعلى مثلما تمتد إلى أسفل، وتخلو من الهواء، ويسودها العماء، وكل ما بها ظلام لا شكل له ولا صورة (٨).

وكان للخروج من المياه الأزلية أربعة مظاهر، وهى انبثاق الضوء والحياة والأرض والوعى (٩) وفى البدء كان أتوم وحيداً فى الكون. لم يكن إلهاً فحسب، بل كل المخلوقات التى سيقدر لها الوجود. ثم شرع أتوم فى الخلق من خلال عمليتى الاستمناء والقذف الرزميين، فكان مولد شو، أى الفضاء أو الفراغ المضىء فى قلب الظلام الأزلى. ويمثل شو النور والهواء كليهما، والحياة الجلية باعتباره ابناً للإله. وهو يفصل السماء عن الأرض لكونه النور، ويحمل قبة السماء بوصفه الهواء (١٠). وهذه المرحلة الأولى تمثل الفجر الأول لبدء الخليقة. وتنتهى هذه المرحلة بارتفاع الشمس من المياه، وهو ما يرمز إليه بصورة طفل رضيع يضع إصبعه فى فمه.

ثم تأتى المرحلة التالية لذلك وتمثل الحركة التلقائية إلى أعلى، ويرمز لها بشعبان منتصب، أو زهرة تخرج من المياه وتفتح براعمها لتميط اللثام عن أول ضوء، وتعنى الأرض انبثاق التل الأزلى، أو الموطن الأزلى، أو العرش الأزلى، حاملاً معه منشأ النظام والإرادة إذ إن مفهوم عالم الأحياء ينطوى على وجود العقل والإرادة وسيطرة المرء على ذاته (١١).

ومع مرور الزمن تتعدد الرموز وتتنوع، وعندئذ يمكن تصنيفها فى مجموعات ذات دلالات محددة، فإذا كان شو قد خرج من المياه

الأزلية وخرج معه الضياء من قلب الظلام فإن حشرة الجعران تمثل رمزا آخر لهذه الفكرة مع تشكيل جديد. فالجعران حشرة اعتادت أن تضع بيضها في كرة من الروث ثم تدحرجها على الرمال، لذا أصبح الجعران رمزا للإله عندما جاء إلى الوجود، وللشمس المشرقة بما تمثله من إعادة يومية للخلق (١٢) وفي طقوس هليوبوليس هبطت العنقاء (طائر النور) على ركيزة مقدسة عند بدء الخليقة، تعرف باسم بنين (١٣).

هذا الفكر الأسطوري الفرعوني استمد بطبيعة الحال من النصوص المدونة التي تؤيدها الرسوم، ومعنى هذا أن الفكر قد استقر في النهاية في لغة ناقله لكنه النظام الأزلي، الذي يبدأ مع نشأة الكون. ولا بد للإنسان، لكي يظل مرتبطا بنظام الكون، من أن يتذكر على الدوام هذا الحدث الأولي الجليل. ووسيلة ذلك تكرار اللغة التي تقول الحدث وتكرر الطقوس التي تفعل الحدث. ولهذا كانت تأدية الطقوس الفرعونية تتطلب نوعين من الكهنة، مؤد وقارئ: الأول يرتدى جلد فهد ينسدل على ظهره، أما الآخر فهو حامل اللقافة ويميز بارتداء شريط من الكتان يسندل من فوق كتفه (١٤) وهو يقوم برواية ما حدث في الزمان الأولى فيقول على لسان الإله شو، روح الحياة والخلود:

إننى الخلود خالق الملايين

الذى يكرر بصقة أتوم التى خرجت من فمه

إنه يمد يده ليخلق ما شاء من مخلوقات

قبل أن يتركها تهوى الى الأرض

ويقول أتم .

هذه هي ابنتى الأنثى الحية تقنوت

التي ستظل مع أخيها شو

الحياة اسمه والنظام اسمها (١٥).

ومع نمو الفكر الميتافيزيقى يضاف عنصر آخر الى الأسطورة الأولى، وهذا يعنى مزيداً من التشخيص ومن الرموز، فإذا كان الإله أتم فجر الحياة، وإذا كان الإله شو خلق الحياة والنظام، فإن الإله يتاح خلق العضوين الأساسيين القادرين على استمرارية الحياة بين الكائنات الأرضية وعلى رأسها الإنسان على نحو يجمع بين الفكر والفعل، وهذان العضوان هما القلب واللسان:

الآن هاز القلب واللسان السلطان على كل الأعضاء، لأن الأول موجود فى كل جسد والثانى موجود فى كل فم، فى كل إله وكل إنسان وكل حيوان وكل دودة وكل ما هو حي فالقلب يفكر فيما سيكون واللسان يأمر بما سيكون (١٦).

وليس فى وسعنا، فى هذا الحيز المحدود من البحث، أن نتتبع تطور الفكر الأسطورى المصرى القديم، الذى يمثل مع تشعبه وتطوره ووفرة رموزه بنية أسطورية واحدة متكاملة سجلت تميز الفكر المصرى القديم فى بحثه فى القضايا الميتافيزيقية عن مصدر الزمان والحركة والنظام الأخلاقى والطبيعى.

ونعود الى الرموز التى أشارت إليها تلك المقطعات المبسرة من

أساطير الخلق المصرية القديمة لنجد أنها تربط بين الحسى والمثالى فى وحدة تشكيلية مثيرة، فالتلال الطينية التى تنشق عنها مياه الفيضان فى أثناء انحسارها ثم تكسوها الأعشاب وتعج بها الحشرات ويرتع بها الحيوان، وكأما ولدت الأرض حشودا من المخلوقات الجديدة- هذا المنظر الحسى الذى يوحى ببداية الخلق، يتجاوز فى لحظة من الادراك المجال الحسى الى المجال الفكرى والشعورى ليعبر عن حنين الانسان الشديد إلى معانقة الدنيوى للدينى. فهذا التل الحسى المحدود يتحول إلى التل المقدس الذى انبثق من السديم ذات يوم ليفجر الحياة من العدم. ومع انبثاق التل انتصبت الحية لتزيع الظلام وتمهد لانبلاج النور. وعندما راقب الانسان حشرة الجمران وهى تخرج بيضها على الرمال، ضمها الى تلك الرموز الإلهية المبشرة بخلق الكون على نحو واضح ومنظم ومحدد. ثم تشارك هؤلاء جميعا العنقاء طائر النور وقد هبط على ركيزة مقدسة عند بدء الخليقة.

ويهمنا فى هذا المجال أن نشير إلى رمز العين الذى يماثل الحية فى خصوصيته فى تراث الشعوب قديما وحديثا، يقول أتوم: ذرفت دمعا هيئة عيني وهكذا جاء الإنسان إلى الوجود. واستبدلتها العين بأخرى بראה الشمس ففضيت منى حينما عادت لتجد أخرى تتألق فى موضعها (١٧) ويقول نص آخر على لسان العين، عين أتوم:

لن يأتى من يقدر على مقاومتى سوى أتوم
فهو من تحرك فى البدء ووضعنى أمامه

حتى استخدم قوتي وأشع حرارتي

وقلت لأبى أتوم

بفضل قولك دبت فى القوة

فبت أكثر الآلهة جبروتا (١٨)

فالعين بذلك لم تصبح لها علاقة بعين الإنسان إلا فى قوة التأثير
فيما حولها ومعنى هذا أن العين الأسطورية القديمة استقلت
بكينونتها لتمثل فى حد ذاتها قوة وجبروتا وسلطانا فهى رمز القوة
والضوء المعشى للأبصار والنار والعواطف والغضب الجامع (١٩).

أما الشعبان فهو رمز كبير مغلف بالغموض إذ إنه يحمل معنى
الضدين، الخير والشر معا. فتارة هو الإله القديم الميثقى من المياه
الأزلية، والمنتصب إلى أعلى. وتارة هو الإله الحارس للأرض الذى
تحيط لقاته بالعالم المخلوق. ولكنه خلاف ذلك الكائن المراوغ الذى
اختلف مع الإله رع حوله وراثه هيليوبوليس، فلما استعد رع لضربه،
حول الشعبان نفسه إلى فتاة ذات غدائر.

لقد نظر المصري للشعابين باعتبارهما القوى الشيطانية التى تبت
الفوضى والذى تسكن العالم السفلى وحينما كان الإله الأعلى موجودا
فى اللجة أو على الأرض كانوا يخضعون لسيطرته. ولكنه رحل إلى
السماء بعد أن تمرد عليه البشر، وظنت الشعبان أن الإله لم يعد له
وجود وشرعت فى الكشف عن طبيعتها الحقّة. لذا أنزل لهم جب
برسالة مكتوبة يقضى فيها عليهم بالتزام البقاء على الأرض حيث
سيبقون إلى الأبد (٢٠).

وما زال الشعبان حتى اليوم يحمل معنى الضدين: الخير والشر
معاً، أليس هو رمز الشفاء الذي يوضع لافتة على مداخل
الصيدليات؟

-٣-

وقد يبدو أننا نقفز قفزة كبيرة عمرها آلاف السنين إذا ما انتقلنا
من الطقوس والرموز الأسطورية القديمة إلى الرموز الموظفة في
الطقوس والتعبير الشعبي اليوم. ولكن عندما نتذكر أن التعبير
الشعبي ميراث تتوارثه الأجيال، وأنه يأخذ من السابق أشياء
ويضيف إليه أشياء.. وأن الرموز ذات المغزى الكوني التي تتداخل
في عالم الإنسان الشعبي موروثه، وقد يكون لها طابع عالمي وليس
محلياً فحسب، عندئذ تبدو الهوة الزمنية بين القديم والحديث أكثر
ضييقاً.

فالاحتفال بسبوع الطفل، على سبيل المثال احتفال طقسى، وهو
يؤدي مستوفياً لجميع عناصر الطقس القديم فهو أولاً يقوم على
انتقاء أشياء حسية تتحول إلى رموز عندما يمزجها فكر الإنسان
من النفعي إلى الكوني. وهذه الأشياء هي الملح والبخور والغريال
والحبوب الجافة والماء. فضلاً عن رمز العدد سبعة، وتتداخل هذه
الرموز مع اختلافها في إجراء الطقس في نسيج موحد بحيث يكشف
أحدها الآخر في مغزاه ويكمّله، ثم إن هذه الرموز لا تصل إلى
فاعليتها إلا إذا اتخذت شكل أداء عملي تصاحبه الكلمة التي تمتص
قوة الرمز وتوحى بفاعليته، ويجرى طقس السبوع على النحو التالي:

تعد الأشياء التي تستخدم في السبوع في عصر اليوم السادس لميلاد الطفل، أي ليلة السبوع وهي: الملح وخليط من الحبوب (سبع حبات من كل صنف وهي القمح والشعير والفول والذرة والعدس والحلبة) إبريق من الفخار إذا كان المولود ذكرا وقلة إذا كان المولود أنثى غريال وهاون من النحاس شموع وورود وبخور، ملابس جديدة للطفل.

وفي هذه الليلة يحمى الطفل ويلبس ملابس جديدة ثم يلف ويوضع في الغريال ويحتفظ بماء الحموم في صينية تلقى فيها الحبوب ثم يملأ الإبريق أو القلة بالماء وتلف (أو يلف) بملابس الوليد التي خلعت عنه، وتزين القلة أو الإبريق بالورد التي يوضع بوسطها شمعة.

يرقى الملح بأن تتلى عليه الآيات الدينية والرقى، ثم يوضع بجوار المولود حتى الصباح، وعندئذ ينفصل الملح عن الملح العادي في وظيفته ويسمى الملح المرقى. ووظيفة الرقية أن تحمي الطفل من العين الحاسدة، ولذلك فإن الرقية تبدأ بقول الراقي: بسم الله الرحمن الرحيم الأولى باسم الله والثانية باسم الله والثالثة باسم الله والرابعة باسم الله والخامسة باسم الله والسادسة باسم الله والسابعة باسم الله والثامنة فرقت عيني وعين خلق الله على الله، رب المشارق والمغارب، ولا يغلب الله غالب، ثم تستمر الرقية فتعدد العيون التي يمكن أن تصيب الطفل بالحسد، ويحظر بعد ذلك تقبيل الطفل، إذ إنه يكون محاطا بالملائكة التي توشك أن تغادره في اليوم السابع، وهذا هو السبب في إجراء الطقس.

يبدأ الإجراء العملى فى صبيحة اليوم التالى فتتشغل الحبوب من ماء الحموم وتوضع فى الغريال مع الطفل، ثم يرمى ماء الحموم تحت شجرة خضراء أو نخلة عفية أو فى مزود عجلة، وتسمى هذه الأشياء باسم الطفل فيما بعد.

ثم تبدأ الحركة بعد ذلك بحمل الأم لوليدها والخطوبه فوق البخور المشتعل وبه بعض الملح سبع مرات وفى أثناء اشتعال البخور وفرقة الملح تقول أحد النساء:

الأولة : واحد

والثانية : وداد

والثالثة: منعاد

والرابعة: حسن الختام

والخاصة : النبى عزيز الإسلام

والسادسة: حسبك بالأربعة المدركين

والسابعة: العاشق فى جمال النبى صلى عليه

ثم يلى ذلك عملية رش الملح فى جميع أرجاء البيت والكل يغنى:

يا ملح دارنا كثر عيالنا

يا ملح الملوك يجعلك مبروك

يا حنان يا منان املا دارنا بالصبيان

يا ملح دارهم كثر عيالهم

وبعد ذلك يغربل الطفل فى الغريال مع الحبوب، ويصاحب هذا دق الهاون. ومع صليل النحاس تطلق إحدى النسوة الدعوات الطيبة

الطفل ويرد عليها الجمع المحتشد في صوت واحد بكلمة: أمين.
وفي النهاية ترف الوالدة والمولود في أرجاء البيت والكل يغنى
الأغنية الشائعة:

برجالك برجالك حلقة ذهب في ودانك
يارب يا ربنا تكبر وتبقى أدنا (٢١)
وبهذا يكتمل طقس السبوع في صيغته الأصلية، وهو مازال يتبع
حتى اليوم مع بعض التغير في المدن المصرية بصفة خاصة.
ويعد هذا الاحتفال طقساً أسطوريا بكل تفاصيله: إذ تجتمع فيه
الرموز واللغة والأداء لتسهم جميعاً في تكرار حدث موغل في القدم
وهو إبعاد القوى الشيطانية التي يمكن أن تصيب الإنسان في كل ما
يجلب له السعادة والرخاء، والطفل رمز الميلاء الجديد والثروة
والوفرة، ولهذا فهو يماثل النبت الذي يوشك أن ينمو ويتزعرع، وإذا
كانت الحبوب تغريل لتتقى، فإن الطفل يكتسب هذه الخاصية عندما
يغريل معها. وينضم الماء بطبيعة الحال إلى هذه الرموز الدالة على
الخصب والنماء وكان الماء الذي يوضع في الإبريق أو القلة وكذلك
ماء حمام الطفل، اختزال لهذا الماء الأزلي الذي خرجت منه الحياة
ذات يوم.

وتكتمل رموز الوفرة بالملح الذي تصرح الأغنية بوظيفته في
قولها: يا ملح دارنا كتر عيالنا، وهو يحقق هذه الوفرة بطرق غير
مباشرة عندما يصيب القوة الشريرة في عينها الحاسدة، ومن
الطريف أن ينسب الملح إلى الملوك، وهو لفظ عام يشير إلى القوى

الطيبة غير المرئية، ولا يتحول الملح العادى إلى ملح كونى إلا إذا سلطت عليه الكلمات ذات القوة السحرية.

ولا يبعد دق الهاون عن هذا المجال، فالقوى الشيطانية كما يقول هريز تفرع من صليل النحاس وتهرب (٢٢) وبهذا تتوزع الرموز فى حزمتين: حزمة تضم رموز الوفرة والنماء والتور الجديد وتشمل الحبوب والشمع والماء والغريال . وحزمة تضم ما يفسد على القوة الشريرة فعلها وهى الملح ودق الهاون والبخور.

وهناك من الرموز ما يتصل على نحو مباشر ببقايا الرموز القديمة، فهناك فى مركز تل البسطة التابع لمحافظة الشرقية تمثال من الجرانيت لرجل وامرأة يقفان متجاورين وسط حطام من الآثار وحول هذا التمثال تتناثر الأباريق السوداء المهشمة. وقد اختزننت الذاكرة الشعبية قصصا حول هذا التمثال منها، أن تل البسطة كانت مدينة عامرة بالناس والخير. ثم فسق أهلها فسلطت عليها اللعنة فأحالتها إلى حطام. وتصادف أن كان هناك فى المدينة فتى وفتاة يعشق أحدهما الآخر فى شدة، وكانا ساءة حول اللعنة بالمدينة فى حالة جماع، فمسخا وتحولا إلى حجر، وأصبحا رمزا للقوة الجنسية العارمة، أى رمزا للقوى الكونية الدافعة على الإخصاب. ولهذا فإن السيدة العاقر أو التى تأخرت فى الإنجاب، تزور هذا التمثال وتعانقه بعد أن تخلع عنها ملابسها وتحولها النسوة يغطيها بملامة. ثم تصب المرأة الماء على جسمها من إبريق اسود وترميه بعد ذلك وتهشمه (٢٣).

ومن هنا نرى إلى أى حد يضر الإنسان الشعبى، على نحو ما كان يفعل الإنسان القديم، على أن يحتفظ برموز الخير والشر. وعندما يكون الرمز ضاربا بجذوره فى المعارف الإنسانية مثل العين والحية والزرع والملح، تظل هذه الرموز فعالة ومؤدية دورها فى الممارسات الشعبية بعد أن تنتزع من مجالها الدينى الصارم وتدخل فى نسج الحياة اليومية.

وعلى هذا النحو حول الإنسان الشعبى أسطورة الصراع بين الشخصوس الشيطانية والشخص الإلهية إلى نمط خاص من القص ينفلق على الصراع الحسى بين قوى الشر والخير. وهذا النمط من القص هو الحكاية الخرافية. والفرق بين أساطير الصراع القديمة والحكاية الخرافية، أن الأولى مجالها المعبد، أما الثانية فمجالها الحياة وإذا كان رمز الخير يتمثل فى الإله الخير فى الأسطورة، فهو فى الحكاية الخرافية الإنسان البطل، وإن لم يكن لهذا الإنسان وجود إلا فى إطار الحكاية الخرافية أما الشخصوس الشيطانية الشريرة فقد أبقي على غرابتها وصورها المفزعة حيث أن مجالها العالم المجهول.

وأود أن أشير فى عجلة إلى حكاية سجلتها بنفسى من سيدة فى مدينة شبراخيت فى محافظة البحيرة وأعدها نموذجا لهذا القص حيث يبلغ فيها الصراع قمته بين القوى الشيطانية والإنسان. ولا أنسى أن الراوية بدت فى لحظة، بعد أن استغرقت فى القص وكأنها انفصلت عما حولها وأصبحت تستقرأ أحداث الحكاية من العالم

الأسطوري البعيد قالت:

كان يا ما كان ، كان هناك أم ولها ولد وبنت، الولد كان يدرس في المدرسة، والبنت كانت تساعد أمها في أعمال البيت واسمها كشكول ذهب، وذات يوم تغيب الابن عن ميعاد عودته إلى البيت. فطلبت الأم من الابنة أن تذهب إلى المدرسة وتبحث عن أخيها. فلما ذهبت الابنة وجدت المدرسة يسودها الضنم إذ كان التلاميذ قد غادروها. ولكنها وجدت البوابة مفتوحة، فدخلت إلى الداخل ثم نظرت في أحد الفصول المفتوحة، ولشدة فزعها وجدت أن الفقى - هكذا قالت لى الراوية - (والفقى فى لغة أهل الزيف يعنى المدرس) يأكل أخاها. وجرت البنت من شدة خوفها وفزعها ولكنها بدلا من أن تذهب إلى أمها لتخبرها بما رأتها جرت هائمة على وجهها حتى وصلت إلى بلد غريب لا تعرف أحدا فيه. وكان الظلام قد بدأ يغشى الكون وهى لا تدري أين تبيت ليلتها. ولما كانت قد تعبت من السير جلست عند عتبة دكان يبيع الأصباغ. وأبصرها صاحب الدكان وهو يفلق بابه، واستدر منظرها عطفه فسألها عن سبب جلوسها على هذا النحو، وأجابته بأنها ضلت الطريق إلى بيتها. فلما طلب منها أن تصطحبه إلى بيته حيث أن له أبناء فى عمرها، رفضت وأصرزت على أن يدعها تنام فى الدكان ويغلق عليها الباب وإزاء إصرارها فعل الرجل ذلك.

وما كاد الباب ينغلق عليها وتشيع الظلمة الداكنة فى داخل الدكان حتى انتشق الحائط وظهر لها شبح مخيف يسألها سؤالا

معدا من قبل ويخاطبها باسمها ويقول: كشكول دهب، إيش رأييتي
قيما تعجب؟ وردت الفتاة على الفور كما لو كانت قد أعدت نفسها
للسؤال والإجابة وقالت : رأييت يا سيدى الفقى بيعلم الناس
الأدب، عندئذ قام ببعثرة الأصباغ حتى امتزجت ببعضها وبعدها
أغلق الحائط واختفى.

وجاء صاحب الدكان فى الصباح ليفتح دكانه، وفوجيء بمنظر
الأصباغ المبعثرة هنا وهناك فاستشاط غضبا وهم بضربها وهو
يسألها عن السبب الذى دفعها إلى هذا الفعل. ولكن الفتاة
التزمت الصمت التام، فضربها وطردها فهامت الفتاة على وجهها
مرة أخرى حتى فاجأها الليل فجلست عند عتبة دكان يبيع
القماش . وحدث ما حدث فى الليلة السابقة، فالشيخ يشق
الحائط ويسألها نفس السؤال نفسه وهي تجيب الجواب نفسه.
وفى هذه المرة بعثر الشيخ الأقمشة قبل أن يغلق الحائط ويختفى
وفاجأ صاحب الدكان بما حدث لبضاعته ولم يساوره شك فى أن
الفتاة هى التى قامت ببعثرة الأقمشة فضربها وطردها. وفى
الليلة التالية كانت جلسة الفتاة فى المساء عند باب القصر،
وأبصرها صاحب القصر، وكان شابا لم يتزوج بعد، وهو يخطو
إلى داخل القصر، فأعجبه جمالها ورق لحالها. فأمطحها إلى
داخل القصر وأمر بأن يعتنى بها. وكبرت الفتاة وزادت جمالا
وتزوجها صاحب القصر. ولم يكد يمر الحول، حتى كانت كشكول
دهب على وشك الوضع وولدت قيما بعد ولدا، فسرر الجميع به.

وبينما كانت تجلس وحدها مع وليدها فى حجرتها، انفتح الباب وإذا بالشخصية المخيفة تدخل وتخطف طفلها بسرعة، وتمسح فمها بالدم وترحل، وتكرر هذا الحادث مع ابنها الثانى والثالث. وشاع فى ربوع القصر أن زوجة صاحب القصر غولة تاكل أولادها. وعندئذ أغلق عليها زوجها باب الحجرة وتركها وشأنها، وقرر أن يسافر للحج لعله يكف عن التفكير فيما حدث. وكان من المعتاد أن يسأل أهل البيت عما يمكن أن يحضره لهم معه، فأعرب كل عن رغبته. ودعاه العطف على زوجته فى أن يخاطبها قبل أن يرحل. ففتح عليها باب الحجرة وسألها عما إذا كانت ترغب فى شيء. فقالت له: لا أريد غير علة الصبر. إن جبت علة الصبر مركبك سارت، وإن لم تحضر علة الصبر، مركبك وقفت فى البحر واحتارت.

وأدى الزوج فريضة الحج، ولكنه نسى علة الصبر، فلما ركب المركب، اهتزت المركب وأبت أن تتحرك، وعندئذ تذكر قول زوجته، وخرج من المركب، واشترى علة الصبر وعاد إلى المركب، فسارت على بركة الله.

وعند وصوله وزع الهدايا على أهل بيته، ثم فتح باب الحجرة على زوجته ورمى إليها بعلة الصبر. فكانت علة الصبر كلما حملتها فى يدها، تهتز وترج من هول ما يحدث لها، فتقول لها: يا علة الصبر اصبرى كما صبرت.

وقرر الزوج أن يتزوج غير زوجته التى أشيع أنها أكلت أبنائها

الثلاثة، وفي الليلة التي تقرر فيها الزواج، وكانت الزينات معلقة في كل مكان، فتحت الشخصية المفزعة الباب على كشكول ذهب وردت إليها أبنائها الثلاثة وقد كبروا.

وعندئذ أمرتهم أمهم بالإسراع إلى الذهاب إلى أبيهم قبل أن يتم زواجه من عروسه الجديد، فأسرع الأبناء إلى مقر إقامة الفرح وحاولوا الدخول، ولكن الحراس منعهم. وعندئذ صرخ الأبناء في وجوههم وقالوا محتجين: هو الفرح فرح أبونا والأغرب يطردونا؟

فسمعهم أبوهم وخرج للقائهم وعرف منهم حقيقة ما حدث. وعندئذ أبطل الفرح وذهب معهم إلى أمهم ليعيشوا جميعا في التبات والنبات.

ويتميز هذا النمط الخاص من القص بالتنوع الهائل في تشكيلاته، كما يتميز بأنه نابع من اللاشعور الإنساني الجمعي الذي بعد مستودعا هائلا للرموز، بدليل أنه ليس هناك شعب من الشعوب لم يعرف هذا القص، وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا القص كله يخضع لبنية واحدة كشف عنها العالم الشكلي فلاديمير يروب في كتابه الأشهر، مرفولوجية الحكاية الخرافية. وليس هذا مجال الدخول في الأبحاث الجادة المتنوعة التي عرضت لهذا القص بصفة خاصة، وشملت الأبحاث الأنثروبولوجية والنفسية والأدبية، ولكن يهمنا أن نشير إلى أن تحليل يروب الذي يقوم على أساس الوحدات الوظيفية في النص، حدد بدقة مجالات الصراع بين الإنسان والقوى

الشيطنانية، والشئ المثير فى هذا الصراع كما يتضح من حكايتنا ، أن البطل يعتمد أن يقحم نفسه فى الصراع مع هذه القوى، وأكثر من هذا أنه يعرف لفتها، ومن ثم فهو قادر على الدخول معها فى مساومة وإن كانت قادرة على الخداع والمراوغة. وسواء نجح البطل بنفسه فى أن يهادنها حتى تتحرك فى صالحه فى النهاية، أو يدخل معها فى صراع بمعاونة الأدوات السحرية، فإنه ينتصر عليها فى النهاية ويعود مرة أخرى إلى حال الاستقرار النفسى والاجتماعى(٢٤).

وربما كان تفسير يونج، من خلال نظريته فى اللاشعور الجمعى، أنسب التفسيرات لهذا القص بصفة خاصة، نظرا لما يكتنف هذا القص من غموض، من ناحية، وما يثيره من تساؤلات لا تتفق مع المنطق من ناحية أخرى، فلماذا أثرت الابنة الصغيرة أن تقام فى الظلمة الحالكة بعد أن أغلق عليها باب الدكان، وهى تعلم، كما توحى الحكاية فيما بعد ، أنها ستواجه القوة الشيطانية مرة أخرى؟ ثم أنى لها أن اكتسبت لغة التفاهم الحوارى مع هذه القوة الشيطانية؟ وإذا كانت الفتاة أجابت الإجابة التى لم تغضب هذه القوة فلماذا شاعت هذه القوة الشيطانية أن تسمى إليها، بطريق غير مباشر؟ ثم لماذا ظلت تتبعها فيما بعد؟ فخطفت أبناعا الثلاثة؟ وإذا كانت هذه القوة شريرة إلى هذا الحد، فلماذا عادت وردت إليها أبناعا بعد أن كبروا؟ كل هذه التساؤلات المثيرة يجمع بينها الباحث النفسى الشهير كارل جوستاف يونج الذى شغل نفسه، فى مجال التطبيق

لنظرياته، بهذا القص بصفة خاصة، وهو يرى أن كل هذا الاضطراب والتناقض الذى ينتهى إلى المصالحة والانسجام والأمان، إنما يجسد تلك العملية النفسية الداخلية المعقدة التى تبدأ مع الإنسان منذ الطفولة وتستمر معه حتى يصل على نحو مثالى، إلى مرحلة الوعى الكامل والانسجام الكامل مع نفسه ومع الحياة.

وكل هذا لا يبعدها كثيرا عن الصراع بين الآلهة والقوى الشيطانية فى الأساطير القديمة. إن كلا النمطين وليد الفكر البشرى الذى لا يكف عن التعبير عن رغبته الملحة فى الالتحام بالتصورات المتعالية transcendentales حيث يتحقق الجمال المطلق، والخير المطلق، والعدل المطلق، وذلك عندما يقهر النور الظلام وعندما يقهر النظام الفوضى.

-٤-

على أن الحكاية الخرافية لا تستنفد وحدها استخدام الرموز، فالتعبير الشعبى بصفة عامة يركز، فى أخص خصائصه، على التحرك فى سرعة من الواقع إلى المثال. ولهذا فإن الإنسان الشعبى قادر على إلتقاط الرمز فى كل مجال من مجالات حياته، وإذا كان الرمز يعد ضربا من ضروب الاستعارة، فإن التعبير الأدبى الشعبى الذى يصاحب الحياة- على نحو ما يصاحب الفن الحياة بصفة عامة- يقوم أساسا على الاستعارة القادرة على نقل الشئ من مستواه النفعى إلى المستوى الرمضى.

فالاستعارة في التعبير الشعبي، ليست مجرد تشكيل جمالي يقرب الأشياء بعضها من بعض، بل هو وسيلة معرفية حية، فالفكرة لا تتمثل بدقة ولا تصبح مقنعة إلا إذا عثرت على ما يمثلها، وعندئذ تكون الاستعارة قد قفزت بالشئ إلى مجال الرمز الذي يحتوى على المعنى وفائضه، وتكون قد دخلت إلى مجال الفعل، وليس إلى مجال المعنى فحسب، وهنا نصل إلى ما يسمى بالحقيقة الاستعارية التي تعلمنا شيئاً غائباً في الحياة.

ولهذا فإن التعبير الشعبي لا يحتوى قط على ما يسمى بالاستعارة الميتة، حتى وإن ترددت الاستعارة نفسها في صور التعبير المختلفة، وذلك لأن الخيال الشعبي قادر على صياغتها في تشكيلات جديدة قادرة على الدوام على أن تبقى على الرمز مشعاً لكيونته.

وها هي ذى بعض الأمثال الشعبية التي تقوم على الاستعارة التي تمس الأشياء في أخص خصائصها ومن ثم فهي تحولها مباشرة إلى رموز:

- قالوا لغراب بتسرق الصابونة ليه، قال الأذية في طبع.
 - لما يشبع الحمار ييعزق عليه
 - الخشب قال للمسمار فلقتنى، قال له: لو كنت شفت الدق اللى فوق دماغى، كنت عذرتنى.
 - زى الطبل، صوته عالى وجوفه خالى
- وفي هذه الأمثال وغيرها تتحرك الأشياء من وظيفتها الحياتية إلى

الوظيفة الرمزية حاملة معها فكر الإنسان ومشاكله الحياتية، وحينه إلى الوصول إلى عالم من النظام حيث تختفى النواقص وتلغى المتناقضات. ثم نقاچننا بعد ذلك، تلك القدرة البارعة على تأمل الظواهر العادية التى كثيرا ما يصادفها الإنسان فى حياته، ولا يكاد يابه بها، فإذا بالخيال الشعبى يعزلها عن مجالها ويدخلها فى إطار فكرى وكونى.

وقد يبدو فى هذا تناقض مع ما سبق أن ذكرناه من أن الرموز قديمة ومتوارثة، ولكن هذا اللبس سرعان ما يزول عندما ندرك أن الأشياء التى حركها الانسان بخياله لتصبح رموزا، هى فى حد ذاتها ظواهر كونية، أى أنها جزء من حقائق الحياة، وتظل هذه الأشياء ساكنة وقابعة فى مكانها إلى أن يحركها الخيال الشعبى عندما يكتشف فيها العلاقة بين المحدود واللامحدود والحقيقة والمعجاز.

فالجمل على سبيل المثال، ذو دلالة رمزية كبيرة فى الحس الشعبى، فهو يعد رمزا للصبر والتحمل من ناحية، والقهر من ناحية أخرى. وإذا ذكر الجمل ذكر الجمال الذى من المفروض أن يكون أكثر الناس إحساسا بالجمال وأكثرهم حرصا على سلامته، ولكن التعبير الشعبى يعيد صياغة هذه المعرفة الأولية ويضعها فى قالب جدلى جديد، يقول الموال الشعبى:

جمل حداه ألم تحت الحمل مذكرى
لا الجمل بيقول آه ولا الجمال بيه دارى
قول، دارى على بلوتك يالى ابتليت دارى

ويؤكد هذا المعنى في تشكيل جمالى رائع آخر:

البين عملنى جمل واندار عمل جمال

ولوى خزامى وشيلنى تقيل الأحمال

أنا قلت يا بين هو الحمل دا يتشال

قال لى: رق الخطا يا جمل وامشى على مهلك

وكل عقدة ولها عند الكريم حلال

ثم يأتى المثل الشعبى فيشارك الموالين السابقين التعبير عن
الظلم الواقع على الجمل. وفى هذه المرة لا يقع الظلم من الإنسان،
بل من الطبيعة وكان هناك اتفاقا كونيا كاملا على قهر الجمل: «قالوا
للجمل زمر، قال: لا فم مضموم ولا صواب مفسرة». وعلى هذا
النحو تصبح الكلاب فى التعبير الشعبى بصفة عامة، رمزا للحقارة
والخسة، فى حين يتمتع السبع بمغزى العزة والمنعة والأصالة:»

لموا الكلاب بعضهم ع السبع واتعدوا

وقالوا احنا كتار ع السبع واتعدوا

فى قومة السبع فر الكل مطرويين

كبشة كلاب سود لاسدوا ولا عدوا

إن الرمز فى التعبير الشعبى قديما وحديثا، مهما كثر الكلام عنه
والبحث فيه، يظل شديد الإغراء لأن نظل نبحث فيه وفى مهامه
الفكرى والاجتماعى والأنثروبولوجى. ونحن لا نبالغ إذا قلنا، إن كل
أشكال التعبير الشعبى رمزية فى أساسها وفى هدفها، فاللغز
الشعبى شكل مميز من أشكال التعبير الشعبى، وهو فى حد ذاته،

رمز لمعميات الكون والحياة فالحياة عندما تُتأمل تبدو حشداً هائلاً من المتناقضات والمفارقات التي يصعب وضعها في وحدة من التفسير ومع ذلك فهي تصنع وحدة الكون والحياة. وهذا هو بعينه شكل اللغز، إنه سؤال محير يضع المتناقضات والمفارقات بعضها إلى جانب بعض في صيغة استعارية مأكرة، طالباً الوصول إلى كنه الشيء الواحد الذي يجمع بين هذه المتناقضات والمفارقات:

قد السمسة وتجيب الخيل ملجمة (الكتابة)

أبوا اشتري لى عجل بأربعين رجل

يشيل رجل ويحط رجل (الساقية)

وليس كل إنسان قادراً على حل اللغز، بل هو الشخص القادر على أن يذيب المتناقضات والمفارقات في شكل يبتعد عن السؤال ويقترب منه في الوقت نفسه.

وليس غريباً بعد ذلك أن يحرك الخيال الشعبي الشخصيات التاريخية التي تروقه والتي لعبت دوراً بطولياً على نحو ما في التاريخ وينقلها مع أفعالها من المحدود إلى اللامحدود لتصبح رموزاً مستقرة في اللغة. ولهذا أصبح عنتره والظاهر بيبرس وأبو زيد الهلالي والأميرة ذات الهمة والملك سيف بن ذي يزن وغيرهم رموزاً للبطولة التي توجهها قوة كبرى تقع في المجال الخارج عن مجال الذات، ولهذا فهو الوسيط الضروري بين الحياة التي تسير فيها الأحداث

على غير هدى، والنظام الكونى الذى ينبغى أن تستمد منه الحياة نظامها. ومهمة البطل التاريخى الرمزى أن يحقق للجماعة الشعبية أملها فى أن يسود النظام الحياة.

-٥-

وإذا كان الرمز يعد العماد الأول الذى يقوم عليه التعبير الشعبى، فإن العماد الثانى لهذا التعبير هو الأمثلة أو الأليغوريا، إن شئنا أن نحفظ بالمصطلح الأجنبى. وربما كان الرمز أكثر اتساعا فى مجالاته التى يوظف فيها من الأمثلة، فالأسطورة وهى التعبير الجمعى الأول صيغت من حشد من الرموز. والرمز مرتبط كل الارتباط بالأداء الطقوسى. ثم إن الرمز يتداخل فى كثير من أشكال التعبير الشعبى كما رأينا عندما يتحرك مع فكر الإنسان من المحسوس المدرك الى المعنوى المجرد ومن الجزئى إلى الكلى.

أما الأمثلة فهى كما يتضح من اسمها، مختصة بالقص، أو بالأحرى بنمط محدد من القص، يقوم على أساس تمثيل المعنى المجرد فى شكل قصة خيالية مصنوعة. ومعنى هذا أن القصة الخيالية بكل جزئياتها تصبح المعادل الموضوعى للمعنى المجرد.

وربما كان من الأفضل أن نقف وقفة لنقارن بين الرمز والأمثلة، حيث إن الفروق البقية بينهما تضع كل مصطلح فى مستواه الفكرى والدلالى. وتتلخص وجوه الاختلاف فيما يأتى:

أولا : إن الأمثلة تحمل مباشرة الى المدلول، ويتمثل قيمتها التوصيلية فى الوصول إلى هذا المدلول. أما الرمز فيظل محتفظا

بشيء من غموضه على الدوام. ولهذا فإن الرمز، كما يقول تودوروف بمثابة الفعل اللازم في حين أن الأمثلة بمثابة الفعل المتعدى (٢٥) بمعنى أن الدلالة في الأمثلة لا تتوَجَّل، ولا بد من الوصول إليها مع نهايتها، لأنها هي الهدف الأخير منها، أما الرمز فهو يقدم نفسه أولاً، ثم يدرك مغزاه في مرحلة تالية لإدراكه. وإذا كان الوصول إلى الدلالة هو الهدف الأول من الأمثلة فإن المستمع إليها أو القارئ لها يركز عليها بوصفها كلاً من مراجعة الجزئيات، في حين أن المتأمل للرمز في أي شكل كان، يروح ويفقد بفكره بين الرمز في حد ذاته من ناحية، ومغزاه من ناحية أخرى.

ثانياً : إن الرمز فيه صرامة الكون وقديسيته فمن خلاله نستقرئ نظام الطبيعة التي يعد الرمز قبضاً منها. ولهذا فإن الإنسان يتعامل مع الرمز بمزج من العقلانية والروحانية، فالعقلانية أساس إدراك العلاقة بين الرمز ومغزاه، والروحانية هي ذلك الاحساس الغامض الذي يربطنا بالرمز لارتباطه الشديد بمعميات الكون الذي نعيش فيه، ولهذا يظل الرمز لا معنى له ما لم نرده إلى العملية الروحية التي تنتهي إلى جوهر الوعي بالوجود.

أما الأمثلة فهي معنية بالتجارب الإنسانية وتحولاتها وتغيراتها، بشرط أن تنتقلها من الخاص إلى العام عن طريق تشخيص المفاهيم المدركة. وقد تستخدم الأمثلة الرموز المصطلح عليها على أساس أنها تقوم بدور الشخص التي تجسد المعنى، ولكن الرمز في هذه الحالة لا يجاوز المعنى الواحد الذي تريد الأمثلة

توصيله.

ويمكننا أن نقول إن الأمثلة تبدأ من ظاهرة تتحول الى شيء مدرك، ثم يتحول المدرك إلى قصة تمثيلية تظل ممسكة بالمدرك حتى يتضح كاملا في نهايتها. أما الرمز فهو يبدأ بالتمعن في ظاهرة سرعان ما تنتقل إلى المجال الفكرى، الذى يحيلها في دوره الى صورة على نحو تظل فيه الفكرة نشيطة وغير مستهلكة، حتى تبقى موضوعا للتأمل. ويتعبير آخر إن المعنى يكتمل بالأمثلة، وينتهى بانتهائها، أما الرمز فيظل حيا ومحفوظا بسحره الذى يجنب الإنسان لتأمله على مر العصور(٢٦).

ثالثا: لا يرجع الفرق بين الرمز والأمثلة في طريقة التعامل مع الأشياء فحسب، بل يرجع كذلك إلى الأشياء نفسها التى يتعامل معها كل منهما. فالأمثلة تتعامل مع الأشياء التى لها طابع الصيرورة والتحول، فى حين أن الرمز يتعامل مع الأشياء التى لها طابع الكينونة، التى هى جزء من الوجود الثابت. ولهذا فإن الرمز يحتاج إلى تأويل، وليس هناك حدود لتأويله، أما الأمثلة فليست فى حاجة إلى قراءة تأويلية فالمعنى فيها واضح يدركه المرء فى يسر ولكنه لا يهبط إلى مستوى التسطيح أو السخف.

ولهذا فإن هناك من يضع الرمز على مستوى اللاشعور، فى حين يضع الأمثلة على مستوى الشعور، فهى تبنى على أساس مستويين متوازيين من المعنى: مستوى المعنى المستكن فى النص الذى يتحرك معه فى الوقت نفسه ومستوى المعنى الذى يدور فى عقل

المتلقى عندما يربطه بتجاربه الشخصية في الحياة.
وربما استطعنا أن نتمثل الفرق بين الرمز والأمثلة على نحو
أوضح من خلال تقديمنا لنموذجين للأمثلة. وقد استخدم في كل
منهما رمز من الرموز المستقرة في ضمير الجماعة فلنحاول أن نرى
كيف وظفت الأمثلة الرمز، بعد أن درسناه بوصفه بنية مستقلة في
حد ذاتها.

اعتاد رجل أن يحمل «نايه» ويصعد إلى أعلى جبل تعيش فيه
حية، فكان إذا وصل إلى هناك عزف على نايه أنغاماً جميلة
تخرج على إثرها الحية من جحرها، وتظل ترقص له وكأنها
سكرى بسحر أنغامه وفي النهاية تضع له بيضة من الذهب، ثم
تدخل جحرها. وتوطدت العلاقة بين الرجل والحية، فهو يزورها
كل يوم ويطربها بأنغامه، وهي تقدم شكرها بأن تضع له البيضة
الذهبية.

وبعد مدة من الصداقة المتينة بينهما، راودت الرجل فكرة أن
يقتل الحية إذ تصور أن في جحرها كنزاً من الذهب. وظلت
الفكرة تتسلط عليه حتى قرر أن ينفذها فصعد الجبل كمعادته،
وعزف على نايه فخرجت له الحية ترقص مسرورة. وفي لحظة
أخرج الرجل سيفه وهوى على الحية ليقتلها، ولكنه لم يصب إلا
ذيلاً الذي قطعه. وأسرعت الحية والتفت على عنقه وظلت ممسكة
بخناقته حتى أفرغت سمها فيه، ولم تغادره إلا بعد أن أصبح
جثة هامدة.

ولما تغيب الرجل عن بيته أياما، وكانت أسرته تعلم قصته مع الحية، خرج ابنه ليجث عنه، وصعد إلى قمة الجبل، وهناك فوجيء بعثوره على جثة أبيه وبجانبه نايه.

وفى لحظة فكر الابن فى مصير البيض الذهبى الذى كانت تمنحه الحية لأبيه فنحى الجثة جانبا، وتناول الناي، وأخذ يعزف عليه ألحانا جميلة مثل ألحان أبيه، وخرجت الحية من حجرها ولكنها لم ترقص بل انتصبت متجهة، واتجهت نحوه كأنها تريد الفتك به. ولاحظ الابن أن الحية مقطوع ذيلها، فتراجع وسألها عما حدث، فحككت له عن غدر أبيه بها، فقال لها: لننس ما مضى ولنبدأ عهد صداقة جديد فيما بيننا. وعندئذ أجابته الحية: إن هذا لن يكون، فأننا لن أنسى قطع ذيلى وأنت لن تنسى قتل أبيك.

أما المثال الثانى فتد فى الأمثلة على شكل حلم. وقد حكى لى هذا الحلم أحد الرواة أثناء بحثنا عن القص الذى يروى عن الأولياء وعلاقتهم بالناس قال لى:

كان لى ابن مريض، ونذرت أنه إذا شفى أن أقدم نذرا لصريح ولى من أولياء الله الصالحين فلما شفى الابن وفيت نذرى، واشترت الكسوة. فلما رأت زوجتى الكسوة، وكانت غالية الثمن، وأعجبتها أثرت أن تحتفظ بها لغرض آخر. وإزاء إصرارها على الاحتفاظ بالكسوة، ذهبت واشترت كسوة أخرى أقل ثمنا من الأولى. وفى الليلة نفسها، وقبل أن أذهب بالكسوة إلى صريح الولى، رأيت فى المنام أن نافذة الحجرة التى أنام فيها تنفتح

بشدة ويطل منها رأس جمل، وأخذ الجمل يدير رأسه يمنة ويسرى، كأنما كان يبحث عن شيء في الحجرة، ثم مد عنقه عن آخره حتى وصل إلى الدولاب الذى بالحجرة ففتحه بقمه، ووجد الكسوة فيه، فانتزعها بقمه، ثم انسحب من النافذة ومضى.

وقد فهم الرجل من الحلم أن الولي تجسد فى شكل جمل، وجاء يستنقذ كسوته الأصلية التى بخلت بها الزوجة عليه، وذلك قبل أن تنصرف فيها، أى أن الولي كان يطلع وهو فى قبره على ما حدث بين الرجل وزوجته بشأن الكسوة، ولهذا فقد تجسد فى شكل جمل وجاء إلى الرجل محتجا واسترد حقه عنوة.

حقا إن هذه الحكاية من قبيل حكايات المعتقدات التى تروى بهدف تأكيد المعتقد، وحقا إنها ترد فى شكل حلم، لكنها من الناحية الفنية تعد أمثلة، حيث أن الأمثلة حكاية يمثل المعنى فيها أشخاص وهمية، وتؤدى من الأنوار ما يلوح إلى المعنى. وبهذا يكون للحكاية معنى حرفى يقف عند حد الكلام المحكى، ومعنى خفى يستخلص فى يسر من المعنى الحرفى.

وبأوضح فى كلا الأمثلتين أن الحية والجمل وظفتا على نحو مخالف لتوظيفهما بوصفهما رمزين فتحة فرق كبير بين تصوير الحية والجمل بوصفهما جزءا لا يتجزأ من بنية الكون ونظامه، وبين أن تتخلا النص بوصفهما أداتين لإبراز المعنى. لقد كان من الممكن أن تُستبدل الأمثلتان بالجمل والحية أشكالا حيوانية أخرى تقوم بالدور نفسه دون أن يخل هذا بمضمون الحكاية.

على أن هذا لا يعنى أن التعبير الشعبى الذى يقوم على الرمز أعلى فى قيمته الفنية من الأمثلة فالأمثلة تشغل حيزاً أساسياً ومهما فى التعبير الشعبى الإبداعى. إنها تتغلغل فى أعماق الحياة الشعبىة وكأنها حارس على فكر الشعب وانشغالاته فى كل مجالات الحياة: السياسية والاجتماعية والأخلاقية والدينية. ثم إنها قادرة من خلال التمثيل الإبداعى المتنوع على الكشف عن مشاغل الشعب فى كل هذه المجالات. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الأمثلة قديمة قدم الأسطورة، بدليل أن القصص الفرعونى يتضمن بعض الأمثولات مثل أمثلة الصراع بين الصدق والكذب، وأمثلة الصراع بين الرأس والجسد، أدركنا أن الأمثلة شأنها شأن الرمز، قامت، وتقوم بدور أساسى فى التعبير الجمعى والشعبى.

ومن أهم خصائص الأمثلة أنها تتركب من موتيفات شعبية تنتقى بدقة من بين الرصيد الشعبى الهائل من الموتيفات الموروثة والمختزنة فى ضمير الشعب، بحيث تحقق هذه الموتيفات، عندما تصاغ فى بناء محكم المعنى المراد توصيله.

ولنحاول الآن أن نتمثل بأمثولتين تعبر كل منهما عن مجال من مجالات الحياة لنرى كيف تنتقى كل أمثلة موتيفاتها لتصنع منها بناءً محكماً يمثل المعادل الموضوعى للمعنى الذى تريد توصيله:

خرج ملك ليستطلع أحوال الرعية مع وزيره وظلا يسيران متتكرين حتى وصلا إلى شاطئ البحر، حيث وجدا صياداً كهلاً يجر شبكته فى جهد بالغ إلى درجة أنها أدمت يده. ولكن الصياد

لم يأبه بذلك، واستمر فى عمله حتى يفوز بالصيد الثمين. وعندئذ
أمر الملك وزيره بالتوقف. ثم دار الحوار الآتى بين الملك
والصياد :

الملك : كيف حال البعيد؟

الصياد : والله يا جلالة الملك أصبح قريباً

الملك : وكيف حال الجماعة؟

الصياد : والله تفرقوا

الملك : وكيف حال الاثنين؟

الصياد : أصبحوا ثلاثة

عندئذ قال له الملك : إياك أن تتبع رخيصة فأجابه الصياد: إنك
لا توصى حريصاً. ثم غادر الملك والوزير الصياد، وعادا
أدراجهما. وفى أثناء الطريق سأل الملك الوزير عما إذا كان قد
فهم شيئاً من الحوار الذى دار بينه وبين الصياد، وأجاب الوزير
بالنفي. عندئذ طلب منه الملك أن يأتبه فى الغد ومعه معنى هذا
الحوار، وإلا قطع رأسه.

وظل الوزير يدير فى عقله الكلام الذى سمعه بحثاً عن معناه،
ولكن دون جدوى، ولما أعيته الحيل، وقد أوشك الوقت المحدد
على أن ينتضى، هداه فكره إلى أن يذهب إلى الصياد ويقدم إليه
مبلغاً من المال حتى يقضى إليه معنى هذا الكلام الملفز.
ولكن الصياد أبى أن يقبل المال فى مقابل أن يكشف له عن
أغز الكلمات وظل الوزير يضاعف فى الرشوة ولكن دون جدوى

فلما سألّه عن الثمن الذى يريده إذن أجاب الصياد: الوزارة
وكانت الإجابة مفاجئة للوزير، ولكنه لما وازن بين بقائه فى
الوزارة أو قطع رقبتة أبدى استعداداه للصياد لأن يتنازل له عن
الوزارة، وقبل الصياد، ولكنه أبى أن يطلعه على معنى الكلمات إلا
إذا مثلاً معاً أمام الملك.

وما أن رأهما الملك حتى سأل الصياد: هل بعت رخيصاً
فأجاب الصياد على الفور: لقد قلت لك إنك لن توصى حريصاً،
فسألّه: وبما بعت؟ فقال: والله بالوزارة. ثم شرع الصياد فى
شرح الكلمات، موجهها الكلام إلى الوزير، فقال: إن البعيد هو
عينائى لقد كنت أبصر بهما بعيداً، أما الآن فأنا لا أبصر إلا
القريب. وأما الجماعة فهي أسناني، فقد تفرقوا. وأما الاثنين
فهما رجلاي وقد أصبحت الآن أستعمل معهما العصا.

ثم صدر المرسوم بأن الصياد أصبح وزيراً بدلاً من الوزير
الأصلى، وشرع الصياد يقوم بعمله فى الوزارة وذات يوم كان
الوزير الجديد يسير فى الطريق إلى بيته فوجد عربة مملوءة
بالخيار الطازج. فاشتتهى الخيار ووقف ليشترى منه. ولكنه
سرعان ما رمى الخيار من يده بدعوى أن الشعيرات الدقيقة فى
الخيار، لكونه طازجاً، قد آلمته، ثم ذهب إلى بيته وادعى المرض.
ولم يذهب إلى عمله فى اليوم التالى. فلما سأل عنه الملك قيل له
إنه مريض فذهب ليعوده، وسأله عن سبب مرضه، فأجاب بأن
شعيرات الخيار الطازج آلمته وألزمته الفراش.

واغتاط الملك، وقال له: يا رجل لقد كانت يدك تدمى بالأمس وأنت تجر شبكتك، ومع ذلك فإنك لم تعر الألم أى اهتمام، وظللت تجر الشبكة عندئذ رد عليه الصياد قائلا: يا جلالة الملك! لقد كنت بالأمس صيادا أما اليوم فأنا وزير.

إن المغزى السياسى فى الأمثلة واصل على نحو مباشر، وباقتصادية وممتعة فى السرد وهذا المغزى السياسى ليس سوى نقد لاذع لبيئة يتحول فيها الفرد العامل الجاد إلى خامل لا يبحث إلا عن دعة. لقد قدمت الأمثلة شرطين لمن هو قادر على ممارسة الحكم السياسى: أن يكون أبنا من أبناء الشعب العامل الذى يعنى تماما مطالب الشعب، وأن يكون حكيما عارفا. ولهذا صعد الصياد إلى الحكم ولكنه ما لبث أن شغله المنصب فنسى نفسه ونسى ماضيه ونسى انتماءه الى الشعب.

أما الأمثلة الثانية فتمس المجال الميتافيزيقى الذى لا يكف الانسان عن الالتحام به ومساقلته فى أخص مشكلاته الحياتية، وبخاصة مشكلة التفاوت فى الأرزاق(٢٨).

لقد رأى رجل فى المنام من يقول له: من جاور السعيد يسعد، فقام فى الحلم يجرى حتى وصل إلى قصر ملك. وما كاد يتهيأ للجلوس بجواره حتى يسعد، تحقيقا لحكمة المثل، حتى استوقفه على مقربة من القصر منظر أثار تطفله لقد رأى رجلا غريبا يجلس وأمامه عدد من الصنابير التى يخرج من كل منها أشياء غريبة، فسأل الرجل الغريب عن هذه الصنابير، فقال له: إنها صنابير الأرزاق عندئذ سأل الرجل عن صنوبره فأشار الرجل

الغريب إلى صنبور يكاد الماء يقطر منه. فغضب الرجل وذهب وأحضر سلكا ينظف به الصنبور، ولكن السلك انقطع بداخله، وكفت القطرات عن النزول. وفي هذه اللحظة استيقظ الرجل مذعورا وهو يصرخ: شفت بعيني ما حدث قاللي، وظل يجرى حتى وصل بالفعل إلى قصر الملك، فلما سمعه أهل القصر وهو يصرخ على هذا النحو ويقول، شفت بعيني ما حدث قاللي، ظنوا أنه قد رأى شيئا غريبا في القصر. فاستدعاه الملك وسأله عن قصته، فحكى له ما رآه في الحلم. عندئذ قال له الملك، إنها أضغاث أحلام، ثم أدخله في حجرة مملوءة بالذهب وسمح له أن يفرغ من الذهب ما يشاء، فملأ الرجل جيوبه ويديه حتى ثقل جسمه عن السير وبينما كان ينزل الدرج اختل توازنه وتخرج، وهوى إلى الأرض، وتبعثر المال من حوله. واجتمع حوله الخدم فوجدوه فاقد الأنفاس وقد كتب على جبينه نحن خلقناه ونحن رزقناه ، ونحن أمتناه.

وقد استغلت هذه الحكاية كذلك عدة موتيفات شعبية، منها المثل الشعبي الشائع : من جاور السعيد يسعد، ثم استغلت موتيف الملك الذي يمثل السلطة العليا المتحدية وموتيف الحجرات المليئة بالذهب، التي يسمح للبطل أن يفتحها ويأخذ منها ما يشاء فيما عدا حجرة واحدة هي الحجرة المحرمة. وإذا كانت الأمثلة لم تصرح بهذه الحجرة المحرمة فإن وجودها يحس ضمنا، وتتمثل في حجرة الغيب الذي لا يجوز للإنسان أن يزج بنفسه فيه. ثم أخيرا هناك موتيف المكتوب على الجبين، الذي لابد أن تراه العين.

وتعد هذه الحكاية مركبة على الرغم من قصرها. ولهذا يتحتم الربط بين وحداتها في حركة السرد من ناحية، وإدراك وظيفة كل جزئية فيها في إطار المغزى الكلي - إذا شئنا أن نصل إلى هذا المغزى.

فإذا كانت الأمثلة قد بدأت بالمثل الشعبي: من جاور السعيد يسعد، الذي يعد صدقاً لمجال اجتماعي خاص، وإذا كانت قد وضعت الحلم إلى جانب الواقع، وجعلت الواقع يحقق الحلم فعلاً، حتى جات حادثة الرجل الغريب صاحب الصنابير، فأحدثت صدعاً بين الحلم والواقع، فإن هذا يعنى أن المثل الشعبي الذي يقدم نموذجاً سلوكياً، لم يتحقق ولم يعد قابلاً للتحقق.

ولقد شاء الرجل أن يدخل معركة التحدى بين تعلقه بالمثل والحلم من ناحية وصنوبره الشحيح من ناحية أخرى، فخسر المعركة الأولى، وعندما شاركه الملك في التحدى خسر المعركة الثانية، ثم تنتهى الأمثلة بعبارة نحن خلقناه ونحن رزقناه ونحن أمتناه، لتحسم القضية في أن الرزق حقاً من عند الله، وأن سلوك الإنسان في تحصيل رزقه ينبغي ألا يعتمد على المثل القديم.

إن الأمثلة الشعبية حقاً فن جدير بالتأمل في صنعته ونحن لا نتعجب من المواقف الفكرية التي تحرك الفكر الشعبي وتدفعه إلى التعبير عنها، بقدر ما نتعجب من تلك الصنعة التي تلتقط من الموتيفات المتراكمة في ذهن الإنسان وكائنها حبات من الفسيفساء المعدة لأن تصنع منها أشكال لا حصر لها من التكوينات الدقيقة والبيعة.

الهوامش:

1-DAN SPERBER, RETHINKING SYMBOLISM (CAMBRIDGE: CAMBRIDGE UP, 1975)34.

٢- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري نهاية الإرب (القاهرة: دار الكتب المصرية، د.ت) ج١، ص ١٠٩.

٣- محمود شكرى الألوسى، بلوغ الأرب (بيروت: ادر الكتب العلمية، د.ت). ج٢، ص ٣، ٢.

4- Quoted by Ernst Cassirer, Language and Myth, trans. by Suanne K. Langer(New York: Dover Publication. 1946)9.

5- Ibid., 61.

6- Philip Wheelwright, "The Archetypal Symbol", in The Interface between the Written and the Oral, ed. Jack Goody (Cambridge: Cambridge UP, 1987) 2160

٧- رندل كلارك، الرمز والأسطورة فى مصر القديمة، ترجمة: أحمد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨) ص ٣٠.

٨- نفسه، ص ٢١.

٩- نفسه، ص ٢٢.

١٠- نفسه، ص ٣٨.

١١- نفسه، ص ٢٢.

١٢- نفسه، ص ٣٦.

١٣- نفسه، ص ٣٥.

١٤- نفسه، ص ٢٦.

١٥- نفسه، ص ٤٢.

١٦- نفسه، ص ٥٨.

١٧- نفسه، ص ٩٠.

١٨- نفسه، ص ٢١٨.

١٩- نفسه، ص ٢١٨.

٢٠- نفسه، ص ٢٤٠.

٢١- محمد عبد السلام، الانجاب والمأثورات الشعبية الخاصة به، بحث قدم لنيل درجة الماجستير من كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٢ بإشراف نبيلة ابراهيم ص ٤٢-٤٤.

٢٢- جيمس فريزر الفولكلور في العهد القديم ترجمة: نبيلة ابراهيم القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٧٤) ج ٢، ص ٢٢٨.

٢٣- محمد عبد السلام الإنجاب والمأثورات الشعبية الخاصة به، سبق ذكره، ص ٢٦.

24- Vladimir Propp, Morphology of the Folktale (Bloomington: Indiana UP, 1971) 25- 69.

وقد ظهرت ترجمة لهذا الكتاب إلى العربية قام بها أبو بكر أحمد قادر ، وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٩.

25- Tzvetan Todorov, Theories of the Symbol, trans by Cathrine Porter (Oxford: Basil Blackwell, 1982) 2.

26- Angus Fletcher, Allegory, The Theory of a Symbolic Mode (Ithaca: Cornell UP, 1976) 15.

27- Ibid., 355.

٢٨- نبيلة ابراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية (القاهرة: دار الفكر العربي ١٩٧٣) ص ١٧١-٢١٤.

الفصل الثاني

خصوصيات الابداع الشعبي

يبدو الحديث عن «الإبداع الشعبي» للوهلة الأولى غريباً وربما كان مثيراً، فقد ظل الفكر النقدي على مدى الزمن وإلى يومنا هذا لا يتحدث عن الإبداع - إذا عرض له - إلا منسوباً إلى الفرد المبدع، ومع مضي الزمن، وتواتر هذا الفكر استقرت في الأذهان فكرة أصبحت من المسلمات مؤداها أن الإبداع نشاط فردي، ينشأ عن تجربة فردية . وحين نتحدث عن الإبداع الشعبي، الذي هو إبداع جماعي بالضرورة، تنشأ مشكلة ذات وجهين: الأول يتعلق بتخليص الإبداع من خاصيته الفردية، والثاني يتعلق بكيفيات هذا الإبداع وخصوصياته. وليس من هدف هذه الدراسة مطلقاً أن تنفي فردية الإبداع الأدبي والفني بعامه، ولكنها تسعى إلى تأكيد ظاهرة الإبداع الفردي. ومن هنا فإننا نواجه في هذه الدراسة صعوبة أولى في مواجهة فكر مستقر. وصعوبة أخرى في إرتياد مجال لا أقول إنه مجهول كلية، ولكنه ظل مهماً لما يكتنفه من شكوك.

١ - حتمية التعبير الشعبي:

ترجع حتمية التعبير الشعبي إلى أنه يعد المكون الأساسي في حضارات الشعوب، وإذا كانت الحضارة ظاهرة اجتماعية محلية، فلأن التعبير الشعبي بكل أشكاله ونماجه اللغوية وغير اللغوية لا يثبت وجوده إلا وهو متمركز في الزمان والمكان المحليين. وتعد اللغة المحرك الأول لكل حضارة، لأنها هي التي تشكل مجموعة النظم الاشارية التي يصطلح عليها الناس فيما يختص بكل وجه من وجوه

حياتهم. ولهذا فإن اللغة الطبيعية تحتل مكان الصدارة في الاتصال البشرى. ولا يمكن أن تثبت اللغة، بوصفها نظاما إشارية، ما لم تكن متغلغلة في البنية الحضارية، كما أنه لا يمكن لحضارة أن تعيش ما لم تكن مفصحة عن هويتها في بنية اللغة الطبيعية.

وتعرف الحضارة بأنها حصيلة من الذكريات التي تعبر عن نفسها في شكل نظم فكرية تكشف عن كنهها في كل مظاهر الحياة اليومية، وفي حصيلة المعارف المتوارثة التي تحدد الممنوع والمرغوب فيه قولاً وفعلًا، وفي كل شكل من أشكال الإبداع التي تقهها الجماعة وتكتشف فيها أبعاد إدراكهم للمحدود في حياتهم، واللامحدود فيما وراء أفقهم المحسوس(١).

وإذا فهمنا الحضارة بهذا المعنى فإننا نرتب على ذلك النتائج التالية المرتبطة بالتعبير الشعبي ونؤكد حتميته:

أولاً : إن الحضارة ظاهرة اجتماعية ، وهى أساس بناء المجتمع ونظامه. ولا تستبعد الحضارة دور الفرد، بشرط أن يكون هذا الفرد ممثلاً للجماعة ومثرياً لتراثها، أو على الأقل محافظاً عليه.

ثانياً : إن الحضارة تنصب على حصيلة الماضى الذى ثبت فى شكل النظم الراسخة فى حياة الجماعة، اللغوية وغير اللغوية. وقد نجد من يتحدث عن بناء حضارة مستقبلية. واستعمال لفظ حضارة فى هذه الحالة يكون من قبيل المجاوزة، إذ لا يعنى ذلك سوى خطة عمل ذات أهداف مستقبلية. فإذا أضافت خطة العمل هذه فيما بعد، حصيلة يمكن أن تضم إلى رصيد الذكريات الماضية الراسخة،

فإنها عندئذ إضافة حضارية.

ثالثا : إن الحضارة بوصفها نظاما إشارية، لابد أن تترجم في النهاية إلى نصوص، فاللغة في النهاية هي التي تتناقل، وهي التي تترجم إلى معنى تفهمه الجماعة وتتبادلها، ومن ثم يكون النص على الدوام قابلا للفهم وإعادة الفهم، كما يكون قابلا للإضافات المثرية(٢). وهذا هو السبب في أنه ليس هناك حضارة من الحضارات لم تسجل من خلال اللغة في أي صيغة من الصيغ المعروفة في التعبير الجمعي. وقد تكون الكتلة الحجرية المشكلة في شكل بناء أو تمثال مكونا من مكونات الحضارة، ولكن هذا التشكيل الحجري لا يصل مغزاه إلى فكر الجماعة إلا إذا صاحبت اللغة ووضعت في قلب الأحداث التاريخية أو الأسطورية، وبهذا تصبح اللغة هي السجل الحضاري الذي يصل الماضي بالحاضر.

رابعا : إن حركة الجماعة في إطار حضارتها تكون وفقا لقيم موضوعية تهم الجماعة بأسرها، وليس وفقا لرغبات ذاتية. والفرق كبير بين الرغبة والقيمة، فالأولى تتبع من داخل الإنسان بدافع حاجات «الأناء» الخاصة، ولهذا فإنها قد تكون بعيدة عن الحق والعدل، أما الثانية فهي تكتشف من الخارج، وقد تكون مضادة للرغبة الذاتية. ومعنى هذا أن الحضارة تؤسس على مجموعة من القيم الموضوعية التي يفرزها الحس الجمعي والفكر الجمعي، وليس على مجموعة من الرغبات التي لا تلبى إلا حاجات مؤقتة، وإلى هذه القيم الموضوعية تنتمي القيم الأخلاقية والدينية والجمالية، وهي تمثل

مجموعات الأعمدة الثلاث التي يقوم عليها التعبير الشعبي (٣). وكيف لا، وهى الأعمدة التي تحدث التوازن بين العقل والروح على المستوى الفردى والجمعى معا.

وخلاصة القول إن الحضارة التي يعد التعبير الشعبى مكونا أساسيا لها، نظام ألى يحكم جمع المعلومات فى ضمير الجماعة وينظمها ويحفظها فيه حتى يكون لها استمراريته ودوامها. وهناك مظهران لهذا الدوام: دوام النصوص فى الذاكرة الجماعية، ودوام الشفرة. ومن الممكن أن تعيش النصوص والشفرة معا، ولكنه فى كثير من الأحيان تبقى النصوص وتختفى الشفرة. فالحكايات الخرافية، على سبيل المثال، ماتزال تحكى حتى اليوم وإن غابت عنا شفرتها التي كانت ملازمة لها فى زمن تاريخى محدد. وهذا يعنى أن حياة النصوص أطول أمدا من نظم الشفرات. على أن النصوص القديمة تظل تستقبل مع تناقلها عبر السنين بطبيعة الحال إضافات جديدة. وهنا يحدث ما يسمى بالامتلاء الحضارى للنصوص. ويتم هذا من خلال مسارات ثلاثة: المسار الأول، هو الذى يسمح بالاضافة الكمية للمعارف الجديدة المصاحبة لتغير الأزمنة. والمسار الثانى، هو الذى يعاد فيه توزيع محتوى النصوص على الأشكال الجديدة، بحيث تتداخل فيها وتتألف معها، فالعناصر الأسطورية، على سبيل المثال، يعاد توزيعها فى أشكال جديدة من القص لتسهم فى خلق إبداعى جديد.

وأما المسار الثالث فهو الذى يلغى جوانب من القديم ليحل محلها

ما هو جديد، فمن أهم سمات الثقافة الشعبية أنها يتحتم نسيان بعضها من أجل خلق ما هو جديد، وذلك تلبية لطبيعة الانسان الذى يسعى دائما إلى التغيير والتجديد. فإذا كان المهاد الفكرى والاجتماعى لم يعد ملائما لرواية السير الشعبية - مثلا - على نحو ما كانت تروى من قبل، فإن العقل الجمعى سرعان ما ينسى رواية هذه السير لحساب نمط آخر جديد من القصص.

ونخلص من ذلك الى أن التراث الشعبى عملية طبيعية تنتمى كل الانتماء الى العملية الحضارية، فهو لم يوضع وضعا، وانما نشأ من خلال عملية معقدة، تتراكم فيها المعارف الحياتية والكونية. وهذه المعارف تظل تنقى وتغربل حتى تستقر فى تشكيلات فنية ذات قيم إشارية عالية، وقيم جمالية شديدة الخصوصية. ولا يتم هذا إلا من خلال اتفاق جماعى سرى وضمنى، بحيث يصعب مراقبته أو تسجيله. وبسبب كل هذا فنحن نتحدث عن حتمية التراث الشعبى الذى يشبه حتمية الغرائز. والفرق بين الغرائز والتراث الشعبى، أن الغريزة ثابتة، وأنها إن تركت دون كبح أو تنظيم كانت عامل هدم للانسانية. أما التراث الشعبى فهو أكبر عامل على تنظيمها وتحديد المعايير اللازمة لنشاطها وسلوكها.

لقد مضى زمن كان ينظر فيه إلى التراث الشعبى على أنه إفراز الطبقات المسخرة من الشعب، وربما ما يزال لهذه النظرة أثر فى تقويم التراث الشعبى. ولا يعد هذا قصورا فى فهم طبيعة التراث الشعبى فحسب، بل فى مفهوم الحضارة بصفة عامة. على أن هذه

النظرة تغيرت على مستوى العالم نتيجة التطور الذى حدث فى العقود الأخيرة فى مناهج العلوم بصفة عامة، والعلوم الانسانية بصفة خاصة. ولم يكن التراث الشعبى بصفة عامة، والأدب الشعبى بصفة خاصة، بمنأى عن التأثير بكل ما هو جديد فى هذه الدراسات. ومن هنا كان التطلع إلى ضرورة الاهتمام بهذا التراث لا بوصفه إفراز الطبقات المسخرة، بل بوصفه ملكية قومية، لكل فرد فى المجتمع فيها نصيب.

٢ - خصوصية التعبير الأدبى الشعبى؛

يقول بروپ فى كتابه «نظرية الفولكلور وتاريخه»: «إن الفولكلور وهو يعنى به فى هذا المجال، الأدب الشعبى يمتلك عددا من العلامح الخاصة التى تختلف اختلافا حادا عن الأدب الفردى، إلى درجة أن مناهج دراسة الأدب الفردى تعجز عن حل مشاكله» (٤).

وأول ملامح هذه الخصوصية أن الأدب الشعبى يعتمد، بوصفه وسيلة اتصال جماعية، على المشافهة، فإذا وصل النص إلى حد تثبيته كتابة، ترتب على هذا أمران مهمان: الأمر الأول أن عملية نقل النص الشفاهى إلى نص مكتوب لابد أن تتم على يد من عاش واستوعب حضارة الكلمة المكتوبة، وأراد أن يستغلها فى نقل النص ونشره، لا عن طريق الاستماع إليه، بل عن طريق القراءة. وهذا معناه أن النص لا يصبح وسيلة اتصال بين راوٍ وجمهور من المستمعين، بل يصبح متصلا بالقارئ على نحو مباشر، وهى الوظيفة التى يقوم بها أى نص مكتوب.

والملمح الثاني أن النص المكتوب قد يتيح الفرصة للرواة مرة أخرى لاسترجاع عملية الرواية الشفاهية، وذلك عندما يكف النص الشفاهي عن أن يؤدي دوره في عملية الاتصال الجمعي لتغيير الظروف التاريخية كما سبق أن ذكرنا، وعندئذ يمكن أن يستعين الراوي بالنص المكتوب في القيام بعملية رواية أخرى. على أنه إذا حدث هذا ، فإن النص لا يروى كاملا كما كان يروى من قبل ، بل لابد أن يتعرض لعملية الاختزال أو التغيير على نحو ما ، فقد يحدث عزل لبعض أحداثه لتروى بمفردها ، وقد تتغير بعض الأحداث تغيرا كاملا ، وقد يروى في صيغة لغوية جديدة ، كأن يتحول النص كله إلى صياغة شعرية خاصة. وكل هذه المتغيرات نعيشها اليوم في رواية سيرة متبقية من السير العربية المروية وهي السيرة الهلالية. فإذا شاعت هذه الروايات الجديدة واستقرت، فإنها تستقل عن النص المكتوب ، ويصبح لها كيانه الخاص بها بوصفها وسيلة اتصال جماعية، تقوم مرة أخرى على المشافهة.

وكل هذا يؤكد أن النص الأدبي الشعبي لا يتمتع بكيانه الحي إلا إذا أدى دوره بوصفه عامل تواصل شفاهي بين الجماعة. وهنا نقف وقفة مع موضوع الشفاهية لنرى أثرها في خصوصية النص الشعبي. يناقش والتر أوانج في كتابه المهم عن «الشفاهية والكتابية» تمييز حاسة السمع في عملية التوصليل عن «سائر الحواس الأخرى. وتتلخص مزاياها فيما يلي:

أولا: إن الصوت سر الحياة، وإذا لم يكن هناك صوت فهناك

صمت، وحياة الشعب حركة وصوت. والصوت هو وسيلة الاتصال المعرفى بين الأنا والآخر. وكلما قويت الطاقة التى تصحب الصوت، كانت فعالية الاستقبال. ومن هنا استخدم فى وصف عملية الاتصال الشفاهى مصطلحي الشحن input والتفريغ out put اللذين يستخدمان فى نظام المعلومات فى الحاسب الآلى، فالحاسب الآلى لا يعطى من المعلومات إلا بقدر ما أودع فيه، وهذا ما يحدث معكوسا فى عملية الاتصال الشفاهى، فعلى قدر ما يخرج من المرسل، تكون حصيلة الداخل الى المستقبل (المتلقى).

وهناك قيمة أخرى للصوت تتمثل فى علاقته الخاصة بالزمن، فالصوت يستغرق مسافة زمنية ثم ينتهى فتنتهى معه مسافته الزمنية. ولكن هذا لا يعنى أن الزمن توقف، فالزمن ديمومة لا تنقطع، وسيظل الصوت مقترنا به ما بقيت الحياة، فعلى الرغم من أن الصوت ينتهى مع مسافته الزمنية فإنه قابل لأن يسترجع تماما كما يسترجع الزمن، فالانسان الشعبى قد تشور الرغبة فى داخله لاسترجاع موال سبق له أن سمعه، فهو عندئذ يغنيه إما لنفسه أو لنفسه ولغيره. وقد يجد الرغبة فى أن يعيد على أسمع غيره حكاية أو مثلا شعبيا، أو غير ذلك من أشكال التعبير الشعبى.

وهنا يتمثل الفرق الجوهرى بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة، فالكلمة المسموعة تسترجع بناء على رغبة من داخل الانسان نفسه، أما الكلمة المكتوبة فإن استرجاعها لا يتم الا عن طريق رؤيتها مكتوبة مرة أخرى، فإذا استعان الانسان بذاكرته فى

استرجاعها، فإنها تكون قد تحولت عندئذ إلى صوت مسموع داخليا(ه).

على أن استرجاع الكلام المسموع يكون أيسر كثيرا، ويكون الدافع الداخلى أقوى، عندما يكون هذا الكلام قد صيغ صياغة فنية تقوم على الإيقاع والتشكيل منفردين أو مجتمعين، ليعبر عن تجربة جمعية مخزنة تهم الجماعة. وهذا هو السر فى وفرة أشكال التعبير وتنوعها فى الإبداع الشعبى، إذ هى بمثابة الطاقة الهائلة التى تقف وراء المعلومة لتضمن وصولها إلى هدفها.

وكل هذا يؤكد أن الشفاهية جوهر عملية الاتصال الجمعى، وبدونها لا يكون هناك تعبير جمعى أو مشاعر وقيم جمعية. وفضلا عن هذا لا يكون هناك استمرار للتراث، مع ما يتضمنه مفهوم الاستمرار من تجديد وخلق مستمرين.

وفى هذا المجال يعقد أوتنج مقارنة طريفة بين بعض الحواس المسئولة فى كثير أو قليل عن أداء عملية الاتصال الجمعى، ليثبت أن أكثرها كفاءة بطبيعة الحال هى حاسة السمع، فحاسة البصر لا ترى إلا السطح، وهى لا تنفذ إلى العمق إلا بقدر محدود، ولا به عندئذ أن تغير العين اتجاهها. ومعنى هذا أن العين لا ترى فى الوضع الواحد إلا ما يقع فى مجال بصرها، فإن شئت أن ترى غيره فلا بد أن تغير من اتجاهها.

وبالمثل فإن حاسة اللمس لا تلمس إلا السطح، فإن شئت اليد أن تلمس ما هو أعمق من السطح، لم تستطع الوصول، مهما كانت

قدرتها، إلا إلى مدى محدود للغاية. وفضلا عن هذا فإن ما تتجزه حاسة السمع وحاسة اللمس على المستوى السطحي والمستوى العميق لا يخص إلا صاحبيهما.

وبالمثل فإن حاسة الشم تربط كل فرد على حدة بعالمه الخارجي. فإذا حدث أن كانت الاستجابة جماعية لشم رائحة قوية تمثل خطورة، مثل الدخان، فإن الاستجابة الجماعية في هذه الحالة تكون أنية، وليس لها علاقة بعملية التواصل الحضارى الجمعى المستمر.

أما حاسة السمع فتتمتع بكفاءة استقبالية لا تبلغ مداها أى حاسة أخرى، فهي تستقبل - دون عناء - الأصوات القريبة والبعيدة، والأصوات السطحية وذات العمق. وهى ليس لها الخيار فى ذلك، فالأصوات جميعها، البعيدة والقريبة، والسطحية والعميقة، وكل الأصوات مع اختلاف درجاتها، تصب فى الأذن صبا، على نحو يجعل الانسان على النوام، على صلة بالمحدود واللامحدود، وبالعالم كله الذى يحيط به(٦).

فإذا كانت العلاقة بين المرسل والمستقبل فى التعبير الأدبى الشعبى تقوم على المشافهة، أى على الكلام الذى يصل إلى السمع، فإن هذا يعنى أن عملية اتصال كل فرد بما حوله تتم فى أعلى درجاتها. وعلى سبيل المثال، فعندما يقوم الراوى بإداء دوره فى توصيل النص إلى الجماعة المصغية إليه، فإن أذان هذه الجماعة تستقبل صوت هذا الراوى ضمن مؤثرات صوتية أخرى، فحركة

الحياة وما يعج بها من أصوات لا تكف من حولها. كذلك يصل إليها بين الحين والآخر أصوات بعض المستمعين المشجعين لعملية الرواية، وقد يصل إليها أصوات صادرة من الطبيعة نفسها. وكل هذا يؤكد أن عملية الرواية الشفاهية تجعل المستمع يعيش الموقف الحيوى فى كليته، وليس فى جانب واحد محدد منه، إذ ليست الأصوات سوى شفرات تترجم الى وقائع الحياة بكل أبعادها.

ولم يفت «أونج» أن يعقد كذلك مقارنة سريعة بين وسيلة الاتصال الجمعى الطبيعى عن طريق السمع، ووسيلة الاتصال التكنولوجى التى تقوم على السمع كذلك، ويمثلها جهاز التليفزيون، إذ قد يتصور أنهما يؤديان غرضا واحدا هو الاتصال الجماهيرى، والواقع أنهما مختلفان كل الاختلاف، فوسيلة الاتصال التقنية تنظم المعلومات وفقا لارادة متحكممة فيها، وليس للمستمع دخل فى ذلك (٧)، فى حين أن المؤدى الشعبى يضع فى حسبانته أولا رغبة المتلقين عنه، والمجال الفكرى والاجتماعى الذى يعيشون فيه ويتفاعلون معه، وهو حريص كل الحرص على أن يصل بعملية الاتصال إلى أعلى درجة من الإثارة والفاعلية، وإلا بطل دوره، ولهذا فهو يعد الاستجابة الفورية للمتلقى علامة على نجاحه فى تحريك عملية التلقى، وفى وصول الرسالة إلى هدفها، أى إلى نفس المتلقى. ومن ثم فهو يحرص على الإبقاء على درجة الاستجابة حية لدى المتلقى منذ اللحظة التى يبدأ فيها عملية الأداء حتى نهايتها، ومعنى هذا أن عملية الاتصال الطبيعية لا تسير فى اتجاه واحد، بل فى اتجاهين متوازيين من المؤدى إلى الجماعة

الشعبية، ومن الجماعة الشعبية الى المؤدى، وهذا ما لا يمكن تحقيقه مع وسيلة الاتصال التليفزيونى، التى تبث فى اتجاه واحد، من المرسل إلى المستقبل.

٣ - خصوصية التأليف فى الأدب الشعبى:

وترتبط بالشفاهية خصوصية ثانية للابداع الشعبى بصفة عامة، هى أنه مجهول المؤلف. وإن نقف لنناقش هذه القضية التى كثيرا ما أثيرت، لأنها من وجهة نظرنا حقيقة مؤكدة، وما يهمنا فى هذه الخاصة هو مدى تأثيرها فى الابداع الأدبى الشعبى.

وأول ما يثار بصدد هذه القضية، قضية مجهولية المؤلف، ارتباطها كلية بعملية انتشار النص وذيوعه عن طريق الشفاهية. فالنص المجهول المؤلف يعد ملكية عامة للشعب، فإذا راقه، لأنه يؤدى وظيفة ما فى حياته، حرص على ترديده، ومع التردد المستمر يكون النص عرضة للتغيير الذى يتدخل فيه بشكل أو بآخر الرواة المبدعون الذين يعدون بمثابة أجهزة استقبال حساسة لمتغيرات العصر واحتياجات الجمهور النفسية والاجتماعية، وما تتطلبه هذه المتغيرات وتلك الاحتياجات من تشكيلات جديدة، ووسائل فنية جديدة.

وهنا يقف النص الأدبى الشعبى مواجهاً فى خصوصيته النص الأدبى الفردى، فالنص الفردى يتمتع بالثبات لأنه يكتب ويظل حبيس الورق، ومن ثم لن يكون عرضة للتغيير، ولابد أن يتعامل معه القارئ على هذا الأساس. ولكن القارئ حر فى أن يفهمه كيفما شاء، ولهذا

تتعدد القراءات مع ثبات متن النص.

أما النص الشعبي فهو أولاً مجهول النشأة، كما أنه لم ينشأ فجأة منفصلاً عما قبله من النصوص والمعارف الشعبية المتراكمة عبر عصور طويلة. ولهذا فإن النصوص الأدبية الشعبية، على الرغم من اختلافاتها الشكلية، شديدة الصلة ببعضها ببعض، فقد يكمل بعضها بعضاً في سياق الفكر الكلي المنتظم، وقد فسر بعضها بعضاً، كأن يكشف عن أصول اللغة الإشارية الممتدة في أعماق التاريخ.

هناك إذن اختلاف جوهري بين النص الفردي والنص الشعبي. وهناك وجه آخر للاختلاف، وهو أن العلاقة غير المباشرة بين النص الفردي والقارئ تقابلها علاقة مباشرة، بل علاقة مواجهة، بين مؤدي النص والمستمع إليه. وكل مؤدي يعلم أنه يؤدي رواية أخرى لنص قيل من قبل، كما أنه يعلم أنه لا يملك حق التسلسل لفرض روايته، ولهذا فإن المستمع الذي يمكن أن يكون راوية من بعد، حر في أن يغير هذا النص كذلك. على أن هذه الرغبة في تغيير النص لا تتولد لديه إلا نتيجة لتفاعله مع الرواية التي استمع إليها.

وكل هذا يؤكد أن النص الشعبي حركة مستمرة مع حركة الحياة، فكل ما يطرأ على الحياة الاجتماعية من تغيير، وكل ما يستوعبه الشعب من أفكار آزاء هذا التغيير، لابد أن يجد صدهاء في حركة النص.

ويؤكد هذا أن القصص الشعبي، على سبيل المثال، لم يثبت عند نمط

بعينه. وكل نمط ينشأ جديداً لا بد أن تكون له صلة مباشرة أو غير مباشرة بالنمط السابق عليه. فإذا كانت الأسطورة تعد أقدم الأشكال القصصية الجمعية، فإنها بعد أن تغير المجال الفكري والاجتماعي الملائم للعصر الأسطوري، تحلت الأسطورة وتركت أثراً من موضوعاتها ورموزها في القص الذي حل محلها، وهو الحكايات الخرافية، أو حكايات السحر والجان، كما يروق للبعض أن يسميها، بل إنها تركت أثراً في نموذج البطولة في هذا القص الأخير. ومع ذلك تظل للحكاية الخرافية خصوصيتها وجمالياتها المنفصلة عن الأسطورة.

ثم تعود الحكاية الخرافية وتترك بصماتها في نمط قصصي شعبي آخر يعد لصيقاً بمشكلات الحياة اليومية، ولكنه كذلك يتطلع إلى الحكاية الخرافية ليستمد منها جزئيات ينسج منها تشكيلاً جديداً.

وإذا كنا ننسب هذه الحركة الفنية المتواصلة في هذا المجال إلى القص نفسه، فهذا من قبيل المجاز، فحركة الابداع المتغيرة المستمرة لا بد أنها تتم خفية من خلال فكر شعبي فعال يخامر عقول الأفراد المبدعين. وهذا الفكر الشعبي الفعال هو المسئول كذلك عن حركة تغير اللغة مع استجاباتها لكل متطلبات الحياة. ومع ذلك فنحن نقول، من قبيل المجاز كذلك، إن اللغة كائن حي يتفاعل مع الحياة، ويتغير مع تغير الحياة، ويفاجئنا بين الحين والآخر بألفاظ تعد علامات دالة على مشاغل الناس النفسية ومتاعبهم في الحياة.

وربما كان أهم سؤال يطرح فى مجال التأليف الأدبى الشعبى، وهو السؤال الذى كثيرا ما راود دارسى الأدب الشعبى وحاولوا الاجابة عنه بشكل أو بآخر، هو: كيف يصل الابداع الأدبى الشعبى قبل شيوعه إلى هذه الدرجة من الانتقان فى الصنعة الفنية والجمالية من ناحية ، وفى الأداء اللغوى للمعنى الدقيق الذى يريد توصيله من ناحية أخرى؟

وطبيعى أن مثل هذا السؤال لا يطرح فى حالة الإبداع الفردى، حيث نواجه عقلا واحداً مفكراً ومسئولاً وحده عن تركيب الكلام فى حبكة بعينها ، وعندما يتلقى القارئ هذا العمل، فإنه يقوم بعملية تفكيك لتركيبه اللغوى ليرى كل جزئية من جزئياته فى فاعليتها الخاصة، ثم يعود فيربط بينها ليحصل إلى وحدة النص الدلالية والجمالية.

وإذا كان هذا الاجراء نفسه يتبع فى تحليل النص الأدبى الشعبى، فإن السؤال الذى يسبق ذلك ما زال مطروحا، وهو: من المسئول عن هذه العملية، بخاصة إذا كنا قد اصطللنا على أن التعبير الشعبى ملكية جماعية؟ إذ كيف يصل النص من تلقاء نفسه الى هذا الحد من الانتقان فى الصنعة اللغوية؟

ليس من سبيل سوى أن نفترض أن النص الشعبى لا ينشأ مكتملا دفعة واحدة ، بل يتعرض لعملية تمحيص دقيقة، بحيث لا يخرج إلى الجماعة إلا وهو مستوف لكل شروط النص الفنى، وكأنه كائن حى لا يظهر للناس إلا فى كامل هيئته، وعتدئ يعلن عن نفسه

ليلتف الناس من حوله.

فالأمثال الشعبية - على سبيل المثال - لا تنزع إلا مكتملة في بنيتها الموسيقية والفنية والمعنوية، فقد نسمع المثل الذي يقول: «معاك مال ابنتك ينشال، ممعاكشى، ابنتك يمشى»، أو المثل الآخر: «الخشب قال للمسمار: فلقنتنى، قال له: لو كنت شفت الدق اللى فوق دماغى كنت عذرتنى» - ونشعر بارتياح لهذا التآلف الصوتى بين: مال وينشال، ممعاكشى ويمشى، فلقنتنى وعذرتنى، وقد يدفع هذا الارتياح الباحث لأن يبحث فى الصيغة البلاغية والموسيقى الصوتية اللتين صيغ فيهما المثلان، والواقع أن الشعب لم يسمع بالصيغ البلاغية، ولا هو يعرف عنها شيئاً. ولكنه يدرك، على نحو تلقائى، أن صياغة المثل لابد أن تتوفر على ما يفرى بحفظها وتزديدها لتستمر فى أداء وظيفتها الحيوية، وهى التنبيه على الدوام الى جوانب النقص فى الناس والحياة وأن ذلك ينبغى أن يقدم فى تشكيلات فنية تفوق الحصر.

وهنا يتحتم علينا أن نسلم بما قاله ابن قتيبة من أن ملكة الشعر والبلاغة نعمة من الله أنعم بها على عباده جميعاً وفى كل الأزمنة. ولهذا يظل المعنى يدور فى عقول الجماعة، وتظل هى تعبر عنه بالكلام العادى المؤلف إلى أن تأتى اللحظة التى يلبس هذا المعنى فيها ثوباً جمالياً خاصاً، وعندئذ تتلقفه الجماعة، لا لأنه يقول المعنى الذى قالت من قبل مرات ومرات، بل لأنه فى هذه المرة يقول المعنى فى قالب سحرى، ولا يأتى هذا السحر من التآلف الصوتى بين

الكلمات المتجانسة: مال، ينشال، ممعاكشى، يمشى، فلقنتى،
عذرتنى، فحسب، بل يأتى كذلك من دقة التوفيق بين القيمة الجمالية
والنفعية فى تشكيل الصورة من الألفاظ المختارة، فعلى قدر كفاءة
القيمة الجمالية تكون كفاءة الوظيفة النفعية.

ولهذا فقد يملكنا العجب من هذه الحركة الإبداعية العبقريّة التي
يمارسها الحس الشعبى حين ينظر إلى عملية تافهة نراها فى حياتنا
العادية مرارا ولا نكاد نلتفت إليها، مثل عملية دق المسمار فى
الخشب، فهو يلتقطها ويعزلها عن وظيفتها الحياتية ليوظفها فى
تشكيل يحمل دلالة جديدة تجسد معاناة الانسان للحياة فى صورة
دالة. ولقد تم هذا بكل بساطة بخلق هذا الحوار الذى ينضج بعذاب
الخشب والمسمار، وبالاستخدام الدقيق لكلمتى «فلقنتى» و«عذرتنى»
لما لهما من احياء قوى فى الاستعمال اليومى. ومن خلال ذلك
استطاع المثل أن يبرز المفارقة الطريفة بين مقهور يرفع شكواه الى
قاهره، ثم يكتشفان معا أن كليهما مقهور، لأنه هناك طرفا ثالثا
قاسيا ومتسلطا يعتمد أن يدفع أحدهما دفعا إلى قهر الآخر. ولا مفر
عندئذ من أن يتم التصالح بينهما لأنه لا أحد منهما يملك دفع القهر
عن نفسه، فضلا عن أن يدفعه عن الآخر.

ونخلص من ذلك إلى أن حس الجماعة الجمالى لايسمح بشيوع
نص إلا إذا اكتملت كفاءته الفنية، وكان مؤهلا للقيام بالوظيفة
المنوطه به فى حياة الجماعة الشعبية.

ونستطيع أن نقول الآن بكل اطمئنان، إن الفوضى والتشتت لا

يمكن أن يجدا طريقهما الى النص الأدبي الشعبي الذي أثبت وجوده وانتشر بين الجماعة. فالنص الشعبي الذي تتحدد وظيفته بمحاربة فوضى الحياة وتشتتها، يرفض أن يكون هو نفسه مجالا للفوضى والتشتت.

ونسوق مثالا آخر يؤكد هذه الظاهرة ويزيدها وضوحا، فهذا جزء من موال يحكى معاناة من نوع آخر، فيقول:

جِـمـل حـداه أـلم تحـت الجِـمـل مِـدَارِى
لا الجِـمـل بـيـقـول أهـ ولا الجِـمـال بـيـه دَارِى
دَارِى عـلى بـلـوتـك يـالـلى ابـتـلـيت دَارِى.

فكلمة «دارى» تقع فى لب المشكلة المراد ابرازها، ولذلك فهى تحتل الصدارة فى صياغة الموال، وهى تمثل كذلك محور التشكيل الموسيقى فيه، فالكلمة تأتى فى نهاية كل سطر لتفلق معناه وتختم وزنه الموسيقى. ولنا أن نتصور الحمل الثقيل الذى يحمله الجمل فوق ظهره الذى يعانى مسبقا من الألم . لنذكر أن الجمل يعانى من ألمين شديدين فى آن واحد، ألم الجسم نفسه، وألم الحمل الضاغط على ذلك الألم. على أن هذا لا يمثل جوهر المشكلة، بل إن المشكلة تقع فى أن أحدا لا يرى مصدر الألم ولا يهتم بأن يراه. وأنى للجمل أن يستصرخ الناس حتى يحسوا بالألم؟ وبهذا تكون كلمة «مدارى» الأولى قد حققت دلالتها . ثم تأتى كلمة «دارى» فى السطر الثانى لتضيف جديدا الى الكلمة الأولى، فالجمال الذى هو أقرب الناس الى الجمل، وأكثرهم حرصا على سلامته، لا يدرى كذلك شيئا عن ألم

جمله. وإذا كان الأمر كذلك، فليدار الإنسان، الذى هو صنو الجمل، بلوته، لأن كشفها قد يزيد من ألمه، وإن يجد أحدا يحس به وإن يكن أقرب الناس إليه.

وبهذا تكون كلمة «دارى» باستخداماتها الثلاثة قد حققت وظيفتها الجمالية، فى الوقت الذى عبرت فيه بدقة عن معاناة الانسان الشعبى على نحو يدفعنا الى القول بأنه ليست هناك كلمة أخرى يمكن أن تكون أكثر توفيقا فى هذا الموال من هذه الكلمة بتحويراتها المختلفة. وفضلا عن هذا فإن الشئ المألوف العادى، وهو الجمل الذى يحمل حملا ثقيلًا، قد تحول من الميانى إلى المدرك، ومن المدرك إلى التعبير الجمالى الذى ربط بين الحياتى والكونى، وبين الجسمى والمعنوى، وبين الجزئى والكلى.

ونخلص من كل هذا الى أن الابداع الأدبى الشعبى، شأنه شأن الابداع الفردى، يخضع للاختيار المتعمد والصقل والحذف والاضافة، الى أن يصل الى الصيغة المثالية التى يثبت عندها. والفرق بين الابداعين يتمثل فى أن الأول يخضع لارادة الفرد الواحد وذوقه، فى حين يخضع التعبير الشعبى لارادة الجماعة التى لا بد أن تعلن عن قبولها للنص الأدبى قبل شيوعه، وذلك إذا رأته موافقا لذوقها الثقافى، وحسبها الجمالى، واحتياجاتها-النفسية.

٤ - خصوصية جماليات الإبداع الأدبى الشعبى:

إذا كنا قد سلمنا بأن الابداع الشعبى حتمى، أى أنه أشبه بالظواهر الكونية الحتمية، وإذا كنا قد سلمنا بأنه لا بد أن يعتمد على

المشاهدة، على أساس أنها الوسيلة المؤكدة لضمان سيرورة النص الشعبي من ناحية أخرى، وإذا كنا قد رأينا أن النص الشعبي الذي تعترف به الجماعة أولا ، ثم تدفع به لكي يشيع فيما بينها بعد ذلك، لا يمكن أن يصل إلى هذه المرحلة إلا بعد أن يصبح صيغة أدبية مكتملة، فإن السؤال الذي يترتب على هذا كله بالضرورة يتعلق بالمفردات الجمالية Aesthetic devices ، المرتبطة كل الارتباط بهذه الخصوصيات. ويمكننا أن نلخص المفردات الجمالية للنص الأدبي الشعبي فيما يلي:

أولا : إن التعبير الأدبي الشعبي لا يعكس الواقع على نحو مباشر، بل ينحرف انحرافا شديدا عن هذا الواقع(٨). ويتم هذا من خلال حركة اللغة في مستوياتها الابداعية، وحركة الأحداث، وحركة الشخص، وهذا هو سر السحر في الإبداع الشعبي، فعالم الإبداع الشعبي لصيق بالواقع، ولكنه شديد التعلق بالواقع، وهو قادر على أن يمزج بين الحقائق الوجودية للصيقة بعلم الإنسان الشعبي، وحقائق العالم الآخر كما يتصورها الخيال الشعبي وفقا لموروثاته، وللواقع النفسية الجمعية. وعندما يختلط العالمان لا بد أن يجرى من الأحداث ما هو غير مألوف في عالمنا الواقعي. وسوف نتوسع فيما بعد في علاقة الواقع بالواقع في التعبير الشعبي.

ثانيا: لا يتعامل القص الشعبي مع الشخص بوصفها ممثلة لنماذج بشرية تشترك في بعض خصائصها الجسدية وعلامها النفسية والفكرية، بل بوصفها أنماطا ممثلة لأوضاع اجتماعية،

فهناك الملك والفقير والغنى والغنى والأحمق.. الخ. ولهذا فإن الشخصية تتزحزح من عمل الى آخر. ويترتب على هذا أن الحكاية الشعبية لا يرجع تفردا إلى تفرد شخصها، بل إلى تفرد أدوار هذه الشخص. ونحن نستخدم هنا مصطلح «الأدوار» لا «الأفعال»، لأن الدور أكبر من الفعل، وهو أكثر ملاءمة للشخصية النمطية التي تمثل وضعاً اجتماعياً. وبناء على ذلك، فإن كل حكاية تعد حلقة في سلسلة طويلة من الحكايات، بل إن هناك من يرى أن أى نص أدبي شعبي، سواء أكان قصصاً أم لم يكن، يعد حلقة ضمن حلقات النصوص الأخرى.

ثالثاً: حيث إن التعبير الشعبي يقوم على التوصيل المباشر، وحيث إن حصيلة التفريغ من جانب الراوى لابد أن تتكافأ مع حصيلة الشرح، فإن هذا التعبير ينبغي أن يتسم بالبساطة، التي لا تعنى السطحية بحال من الأحوال.

فالقصة، على سبيل المثال، لا يقدم من الشخص إلا ما يقوم بدور أساسى فى حركة القصة، فليس هناك فى القصة الشعبى شخص ثانوية، كما هو الحال فى القصة الفردى، تضيف مزيداً من البعد الاجتماعى أو المكانى، وإنما يقوم كل شخص بدوره الأساسى لزيادة على ذلك. ولهذا فإن الشخص المعنوية أو المساعدة للبطل تقوم بدور أساسى، شأنها شأن البطل. ويترتب على هذا أن القصة الشعبى لا يعنى بالعلاقات الإنسانية المعقدة، أو الحوار ذى الأبعاد النفسية، أو التعليقات الاستراتيجية التى تصدر عن أنا

القاص أو الشخصيات الأخرى.

ويترتب على هذا كذلك أن المكان والزمان لا يقومان بوظيفتهما المألوفة في القصة الفردية عندما يبرز دورهما في تعميق الشخصية وتعميق علاقتها النفسية بهما معا أو بكل منهما على حدة . وإنما يقوم الزمان والمكان في القصة الشعبية بدورهما التجريبي فحسب، فهما مرتبطان بمكان وقوع الحدث وزمانه، فإذا انقضى الحدث انتهى دورهما.

(ابغا: يميل التعبير الشعبي في عموميه إلى استخدام الأسلوب الترابطي عن طريق أسلوب الإضافات additive أكثر من استخدامه للأسلوب التفريفي subordinative (8)، فالجمل في القصة الشعبية - على سبيل المثال - متراسة ومتراصة بواو العطف أو بكلمة «وبعدين»، وبهذا تتراص الجمل بحيث يفضى الحدث إلى الآخر، دون عودة إلى الحدث الأول. وبذلك تصبح الحكاية مجموعة من الإضافات التي تبدأ من نقطة وتنتهي عند نقطة، دون أن يحدث في مجرى الأحداث تفريعات للحدث الواحد، فالأحداث جميعها رئيسية، وهي تقف على قدم المساواة من الأهمية.

وقد يتسع مفهوم الإضافة في القصة ليشمل توليد الحكاية من حكاية، وبهذا تضاف إلى الحكاية الأم مجموعة أخرى من الحكايات ترتبط بها وتستقل عنها في الوقت نفسه. وهذا يحدث في حكايات ألف ليلة وبالية على نطاق واسع كما هو معروف ، وكذلك في السيرة الشعبية العربية، وعلى نطاق أضيق في القصة الشعبية القصير.

وكما يستخدم أسلوب الإضافة فى القص يستخدم - على نحو آخر - فى المثل الشعبى المعروف بكثافة لغته وتركيزها بصورة فائقة. فالمثل الشعبى يتكون من جملتين رئيسيتين على الأقل، أو من جملة رئيسية وأخرى فرعية. وعلى الرغم من أن هذه الأمثال تستخدم أدوات الإضافة، فهي تستخدمها بهدف آخر مغاير لهدف إحداث التراكمات. فالمثل الذى يقول: «قالوا أبو فصادة بيعجن القشدة برجليه، قالوا كان بان عليه»، وكذلك المثل: «تخاصمنى فى رقة، وتصالحنى فى حارة»، تبدو الإضافة فيهما فى تسلسل الأحداث تسلسلا منطقيا، ثم تأتى أدوات العطف وهى الفاء المضمرة فى المثل الأول، والواو الصريحة فى المثل الثانى، لتعلمنا أن التركيب من النوع الإضافى. وعلى الرغم من ذلك فإن الإضافة هنا ليست إضافة التراكم بل إضافة المفارقة، فالجزء الثانى من المثل لابد أن يرد محملا بالمفارقة، بهدف إبراز مفارقات الحياة، وهو الهدف الأول من المثل الشعبى.

خامسا : ويرتبط بمفهوم الإضافة الميل إلى التكرار. والتكرار وإن كان يبدو لأول وهلة أنه شكل من أشكال الإضافة، إذ هو فى حد ذاته حدث وقع فى زمن آخر، فهو إذن يضاف الى الحدث الأول، فلا يجوز أن يلتبس بالمفهوم السابق للإضافة، وهو إحداث تراكم فى الأحداث عن طريق التسلسل الطبيعى لها، وإنما يعد التكرار نوعا من «الافاضة»، وربما كان هذا المصطلح أكثر مناسبة من مصطلح «الإضافة». فالبطل يقوم بالتجربة ثلاث مرات، وهو يخفق فى المرة

الأولى، وكذلك فى المرة الثانية، ثم ينجح فى المرة الثالثة. وقد يتوزع التكرار بين ثلاثة أشخاص، فالأول يقوم بالتجربة ويخفق، والثانى يقوم بها ويخفق كذلك، والثالث يقوم بها وينجح.

وهناك من يتخذ من هذه الخصوصيات الشكلية للتعبير الشعبى حجة لأن يضع التعبير الشعبى فى المرتبة الدنيا من حيث القيمة الجمالية. وربما اتسعت هذه النظرة بالقصور إذا ما ارتكزت على المقارنة بين الأدب الفردى المكتوب والأدب الشعبى الذى يقوم أساسا على المشافهة، وإذا نظرت الى التعبير الشعبى منفصلا عن وظيفته الأساسية، وهى أن تصل الرسالة الى المتلقى على نحو فورى وفعال فى الوقت نفسه، بحيث تجعله يراجع موقفه من حياته الاجتماعية من ناحية، وموقفه الأنطولوجى من ناحية أخرى، أما إذا أخذنا فى الحسبان هذين العاملين، وهما أن الأدب الشعبى لا يمكن أن يخضع لمواضع الأدب الفردى المكتوب، وأن له وظيفة عملية الى جانب الوظيفة الجمالية فى حياة الجماعة، تاکدت حينئذ القيمة الجمالية لهذه القوانين الشكلية، إن صح لنا أن نسميها قوانين.

فقانون الاضافة فى النص الأدبى الشعبى يجعل كلا من راوى النص ومستقبله فى مستوى واحد من البث والاستقبال السريع. ولهذا لايد أن يكون النص حركة منسابة للكلمات تقال، أو أحداث تحكى، على نحو متتابع ،، حتى تصل المعلومة فى نهاية النص الى كل المتلقين بوصفهم كيانا موحدا. إن مستقبلى النص الشعبى ليسوا بمثابة حاصل جمع ١+١+١، كما يحدث فى حالة مستقبلى

النص الفردى، بل هم حاصل ضرب ١×١×١ ، فمهما كثرت الأحاد فإن الحصيللة فى النهاية هى «واحد». وهذا هو مفهوم «الجمعية» التى تحرص النصوص الشعبية والتعبير الشعبى بصفة عامة الى التمسك بها، وإذا لم يحدث هذا انهار مفهوم وحدة الجماعة الشعبية من أساسه.

ليست هناك إذن وسيلة أبلى لتوصيل النص للجماعة الشعبية من نظام السرد المتصل. وفضلا عن هذا فلا يمكننا أن ننكر ما للحكى من متعة فى حد ذاته، مهما جد من أشكال فى تبليغ الرسالة النصية. وهذا هو السر فى استمتاعنا بالنصوص الأدبية القديمة وبعض القصص التقليدى وغير التقليدى الذى يتبع أسلوب الحكى، ثم استمتعنا بقراءة النصوص الأدبية الشعبية المدونة مثل ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية.

وقانون البساطة مطلوب كذلك فى عمية التوصيل الجماعى. والبساطة ليست مرادفة للتسطيح الذى لا يحرك الفكر أو العواطف، بل هى ضد التعقيد والغموض الذى يتطلب من القارئ قراءة النص أكثر من مرة، مع إعمال الفكر فى الربط، ومحاولة إيجاد مخرج للغموض من خلال التأويل أو التفسير. إن متلقى النص الشعبى يستمع إليه مرة واحدة فى الجلسة الواحدة. ولهذا لابد أن يصل النص كاملا اليه بكل ما يحتمل من شفرات تخص نظام الجماعة، وما يحمل فى الوقت نفسه من متعة جمالية. وإذا لم يحدث هذا

بسبب غموض النص أو تعقيدته، انقطعت عملية التوصيل.

وهذه حكاية قصيرة سمعتها بنفسى من أحد الراوة تؤكد بساطة النص الشعبى لا تسطيعه.

وتحكى هذه الحكاية أن «الكلاب البلدى»، وهو - مصطلح شعبى للكلاب الضالة - اجتمعت ذات يوم وتسالطت: لماذا تلقى الكلاب الرومى - وهو مصطلح شعبى للكلاب التى تلقى العناية الفائقة من أصحابها - فهم يعتنون بأكملها وصحتها ونظافتها، فى حين أننا نتجول فى الشوارع ليل نهار، ونبحث عن طعامنا فى القمامة، والناس جميعا ينفرون منا؟ ولما أعياهم الجواب، قرروا أن يكتبوا رسالة الى سيدنا سليمان، الذى يعرف لغة الحيوان والطيور، تحمل سؤالهم هذا عليهم يجدون الرد الشافى عنده . ثم وضعوا الرسالة المطوية فى خاتم كلب وكلفوه بحملها الى سيدنا سليمان. على أن الكلب لم يعد بالرد حتى اليوم، وما تزال الكلاب الضالة تنتظر الرد . ولهذا فإن كلاب الحى عندما تقابل كلبا غريبا تلتف حوله وتشم مؤخرته، لعلها تجد معه رد الرسالة.

فالحكاية من الناحية البلاغية استعارة تمثيلية، ويمكن أن تعد حكاية تحليلية تفسر ظاهرة كونية، هى شم الكلاب بعضها بعضا عندما تلتقى.

ومع أن الانسان الشعبى لا يعى هذه المسميات البلاغية، فهو لا

يغيب عنه أنها قد زحزحت الواقع الى واقع آخر لا يقل فى مرارته ومفارقتة عن واقعه. وعلى الرغم من أن الشفرة تصل إليه على هذا النحو غير المباشر، فإنها تصل إليه بدون عائق، لبساطة الشكل، ولكنها مشحونة فى الوقت نفسه بطاقة فكرية وشعورية تجعله يتساءل سؤال الكلاب الضالة: متى يصل الرد على هذه المشكلة المستعصية؟

وأسلوب التكرار يعد وسيلة جمالية ثالثة مهمة فى عملية الاتصال. وقد درست جماليات التكرار على مستوى النصوص المختلفة، الشعبية وغير الشعبية على السواء، فكل أشكال التعبير الأدبى تستخدم أسلوب التكرار بمهارة فائقة فى الشعر يتكرر المعنى فى تشكيلات متنوعة، وكل تشكيل منها يعد إضافة للمعنى ، وفى القص تتكرر الأحداث محققة إضافات رأسية وأفقية.

وتتضح جماليات التكرار الثلاثى أكثر ما تتضح فى نصين فى القرآن الكريم: النص الأول يرد فى سورة الأنعام (الآيات ٧٤ - ٧٨)، وذلك فى قوله تعالى: «وكذلك نرى إبراهيم ملكوت السماوات والأرض وإيكون من الموقنين . فلما جن عليه الليل رأى كوكبا قال هذا ربى، فلما أفل قال لا أحب الآفلين. فلما رأى القمر بازغا قال هذا ربى، فلما أفل قال لئن لم يهدنى ربى لأكونن من القوم الضالين. فلما رأى الشمس بازغة، قال هذا ربى، هذا أكبر، فلما أفلت ، قال يا قوم إنى برىء مما تشركون، إنى وجهى وجهى للذى فطر السماوات

والأرض حنيفا وما أنا من المشركين» (١٠).

فالعبارات تتكرر فى النص القرآنى، ومع كل تكرار ترد الاضافة اللغوية التى لا ترد فى المرة السابقة. فاذا قال ابراهيم فى المرة الأولى، «لا أحب الأقلين» فإنه يضيف فى المرة الثانية الى النص السابق: «لئن لم يهدنى ربى لأكونن من القوم الضالين». أما فى المرة الثالثة فقد حسم ابراهيم أمره، وأعلن موقفه فى قوله : يا قوم إنى برىء مما تشركون . إنى وجهت وجهى للذى فطر السماوات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين».

وأما النص الآخر الذى يرد فيه التكرار ثلاثيا كذلك، فيرد فى سورة الكهف عندما لقي موسى العبد الصالح، وذلك فى قوله تعالى: «قال له موسى، هل أتبعك على أن تعلمن مما علمت رشدا، قال إنك لن تستطيع معى صبرا. وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا، قال ستجدنى إن شاء الله صابرا ولا أعصى لك أمرا، قال، فإن أتبعتنى فلا تسألننى عن شىء حتى أحدث لك منه ذكرا، فانطلقا، حتى إذركبا فى السفينة خرقها، قال أخرقتها لتغرق أهلها، لقد جئت شيئا إمرأ، قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معى صبرا، قال، لا تؤاخذنى بما نسيت ولا ترهقنى من أمرى عسرا، فانطلقا، حتى إذا لقيا غلاما فقتله، قال أقتلت نفسا زكية بغير نفس، قد جئت شيئا نكرا، قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معى صبرا، قال إن سألتك عن شىء بعدها فلا تصاحبنى، قد بلغت من لدنى عذرا، فانطلقا.

حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا
فيها جدارا يريد أن ينقض فأقامه. قال لو شئت لتخذت عليه أجرا.
قال هذا فراق بيني وبينك، سأتبئك بتأويل ما لم تستطع عليه
صبرا» (١١).

فالتكرار في هذا النص القرآني يقع في صدارة بنائه اللغوي.
وهو يرد على مستوى الكلمة والجملة والحدث.

فكلمة الصبر وردت ست مرات، كما وردت عبارة «إنك لن تستطيع
معى صبرا» ثلاث مرات. كذلك تكرر الحدث ثلاث مرات. وليس
التكرار مقصودا في حد ذاته، بل إن وجوده بصورة لافتة إنما كان
من أجل أداء وظيفة معنوية ودلالية وجمالية. فالمعنى بعد كل حدث
يؤكد لموسى أن علمه دون علم العبد الصالح، ومع تصاعد هذا
التأكيد يتصاعد خضوعه له. وفي الوقت نفسه تبرز الدلالة على أن
الإنسان، مهما علت مكانته الدينية، لا يمكن أن يصل بعلمه إلى
إدراك حقائق كل الأمور، بخاصة ما يقع منها في علم الغيب. وبعيدا
عن المعنى والدلالة، يظل للنظام الصوتي التاجم عن التكرار جمالياته
مع كل قراءة للنص القرآني.

وأخيراً فإن النسق الثلاثي لتكرار الحدث يصل به إلى حد
الاشباع الذي لا يجوز بعده التكرار.

ويقوم التكرار بأداء هذه الوظائف في النص الشعبي بحسب
إمكاناته ، ووفقا لوظيفته الأساسية وهي التوصيل.

فإذا كان البطل يقوم بالفعل ثلاث مرات، فمن أجل اختبار نمو وعيه وإدراكه وإصراره على النجاح. ولابد أن تكون التجربة الأولى مخففة، لأنه مع الاخفاق يبدأ الوعي ومع التجربة الثانية المخففة يتزايد الإدراك والإصرار اللذان يؤديان الى النجاح في التجربة الثالثة والأخيرة. «والثالثة ثابتة» - كما يقول التعبير الشعبي.

وقد يكون للتكرار وظيفة في الأداء الشفاهي للنص، كأن يكون وسيلة وصل بين الحدثين، وأفضل للمؤدى أن يكرر الحدث من أن يتوقف أمام الجمهور ولو لحظة للدخول في الحدث التالى، ومع ذلك فكلما ابتكر المؤدى أسلوبا جديدا للتكرار كان أكثر قدرة على الاحتفاظ بنشاط المستمع.

لقد استمعت الى قصة شعرية غنائية من أحد الرواة في احتفال شعبى. فكان الراوى - فى بعض الأحيان - يقطع الرواية الشعرية ليسرد نثرا ما قاله شعرا من قبل أو ما سوف يغنيه شعرا من بعد. وكان من ذلك - على سبيل المثال - قول الراوى: «وعارضها أمير وحكيم وباهى.. وقالوا لها ليه كده يادرة، دا فعل مايل، بتدى بالسخا كده ليه يا ذرة.. بلاش الضليفة وكفى مهاز، عليهم بالعجل، ردت وقالت: حرام يا جاحدين ليه تمنعونى، أنا ياخواتى فى أموالى حرة، ولية بقى م الثواب راح تحرمونى؟» ثم يعود الراوى فيكرر هذا على نحو آخر شعرا، ثم يصله بالحدث التالى فيقول:

• وطمعوا في مالها وقالوا ليه يروح بره

وتقول لنا إنها في ملكها حرة

لا بد تبعد قوام عن ملكنا دره

البت دى بعدها عنا يسلمنا

ومالها حيعود علينا كله بالمرة

مادام كده خرجت عنا وحتقنى المال

وتقول لنا إنه ده مالها والبر حلال

دا وجودها أصبح ويانا فى القصر محال

مهما يكون لازم تبعد وتسيب المال(١٢)

ويلائم أسلوب التكرار الأغنية الشعبية كل العلامه، نظرا للمشاركة الجماعية فى أداء الأغنية، فما تردده الجماعة يكون دائما نصا مكررا.

وفضلا عن هذا فإن الأغنية الشعبية، التى هى وثيقة الصلة بواقع الحياة الشعبية وما يشيع فيها من عادات وتقاليد ، تحرص على بث المعلومة فى قوالب موسيقية محدودة ومتوارثة، وفى كلمات قليلة تكملها العبارات المحفوظة التى يسهل نقلها من أغنية الى أخرى.

فهناك العبارة المحفوظة المتوارثة « ع الزراعية يارب أقابل حبيبى». ومن الممكن هذه العبارة أن تكون منطلقا لكثير من الأغاني التى تحمل معانى مختلفة. ففي نص لأغنية شعبية تبدأ بهذا المطلع وتقول:

• ع الزراعية يارب أقابل حبيبي

ع الزراعية قالوا لى تاخذى ابن عمك
قلت ده منى قالوا لى تاخذى ابن خالك
قلت ده منى قالوا لى تاخذى الغريب
زغردت أنا وأمى يارب أقابل حبيبي
وفى أغنية أخرى تبدأ بالمطلع نفسه:

• ع الزراعية يارب أقابل حبيبي

ع الزراعية يمسكونى الطبلية
ع الزراعية يمسكونى صعيدية
ع الزراعية دانا بنت مصر متقية
يارب أقابل حبيبي
ع الزراعية يمسكونى المطرحة
ع الزراعية يمسكونى فلاحه
ع الزراعية دانا بنت مصر ملدحة
يارب أقابل حبيبي.

فكل أغنية من هاتين الأغنيتين تبث رسالة مختلفة عن الأخرى،
مع تكرار اللازمة «ع الزراعية» فيهما، وإن اتفقت الرسالتان فى
الطموح إلى التغيير والفكاك من الواقع. ومن هنا نرى كيف يوظف
كل جنس أدبى عنصر التكرار ليؤدى الوظيفة التى تلائم طبيعته من
ناحية، وتلائم طريقة أدائه من ناحية أخرى.

٥ - علاقة الواقع باللاواقع فى الإبداع الشعبى:

حقا إن الفن بصفة عامة صنعة متخيلة، ولكن الخيال مستويات، فقد يكون الخيال لصيق الواقع أو صوة من الواقع بحيث يتعذر على المتلقى أن يفصل بينهما. ويتدرج مستوى الخيال بعد ذلك إلى حد أن يستعصى الربط بينهما إلا من خلال الدلالة والتأويل. والتعبير الشعبى قادر على أن يمزج الواقع واللاواقع فى بنية واحدة، فالواقع لا يدرك إلا من خلال الخيال، كما أن الخيال لا يصمد وحده بدون مساندة الواقع.

وإذا كان الواقع يمثل حشدا من المتناقضات والصراعات التى يعجز الإنسان عن مواجهتها وحسمها لصالحه، فانه يزحزح فى تمبيره الأدبى هذه الصراعات والمتناقضات إلى عالم الخيال ليضعها موضع تأمل وتدبر من قبل المتلقى. ويمكننا أن نقول بتعبير آخر، إن السر فى التداخل الشديد بين عالم الواقع وعالم الخيال يكمن فى أنهما يعزفان على وتر واحد هو واقع الشعب وحلم الشعب. ويستمد التعبير الشعبى خيالاته من أكثر من رافد. ويمكننا أن نلخص هذه الروافد فيما يأتى:

أولا: رافد الطبيعة:

إن العلاقة بين الإنسان الشعبى المرتبط بترائه والطبيعة علاقة حميمة. ولا عجب فى هذا، فهو غالبا ما يرتبط بالأرض أو بالبحر أو بالصحراء أو بالجبال ويعرف أسرارها، وهو فى كل يوم يماين الصبح إذا تنفس، والليل إذا يغشى، ويرقب الطير والحيوان، ويعرف

طبائعها. ومن هذا المسرح العريض يستمد صورته في شكل تشبيهات واستعارات.

يقول الموال الشعبي:

• من عشقى فى الزرع جبت عود مرير ونشيتيه (أى أنشأته)

وجبت ميه بكفة ايدى ورويته

وصبرت أنا للحول لما طرح جيته

رجيت أنوقه لقيته مر لم ينداق

تعتب عليه له؟ وأصل المر من بيته.

ويقول موال آخر:

• السبيع له طبع ، والضبيع له طبع

والديب له طبع، والكلب له طبع

والكريم له طبع ، والبخيل له طبع

السبيع له طبع ، لو ملك الخلا يسرح

والضبيع له طبع ، لو جالوا الضلام يفرح

والديب له طبع ، لو ملك الغنم يجرح

والكلب له طبع ما يبات إلا في أنجس الطرح

والكريم له طبع لو جالوا الضيوف يفرح

والبخيل له طبع لو جالوا الضيوف يترح

ويقول جيتونا ليه سودتم علينا المطرح

فمثل هذه الصور لا تتراعى إلا لمن يقتدر لديه نظام الحياة

ونظام الكون فى بنية فكرية واحدة. وعلى الرغم من بساطة الحقائق التي يهدف النصان إلى تأكيدها، وهى أن المر لا ينتج إلا مرأ، وأن الكرم طبع والبخل طبع، وعلى الرغم من أن هذه الحقائق يعرفها الانسان من قبل تمام المعرفة ، فإن إحالة هذه الحقائق إلى الطبيعة، يجعل الظاهرة تنتقل من المحدود إلى غير المحدود، وبهذا تتأكد حقائق الحياة من ناحية، وتتراعى فى إطارها الكونى من ناحية أخرى، على نحو يجعل المتلقى مدفوعا الى البحث عن الأسباب والمسببات. وعندما يعجز الانسان عن الاهتداء ، تظل الظاهرة معلقة، وتظل موضوعا لابداعات أخرى لا حصر لها.

ومن هنا يتبين أن الاستعارة والتشبيه ليسا مجرد تشكيلين جماليين يلجأ إليهما الانسان الشعبى لصياغة المعنى، بل هما بالنسبة إليه يمثلان معنى وثيق التعلق بسلوكه الفكرى والعلمى. وإذا كان من المألوف أن نتحدث عن الاستعارة الحية والميتة ، وكذلك الأمر فى التشبيه، فإنهما فى التعبير الشعبى لا يكونان إلا حيين، لأن وظيفتهما محددة أساسا بأن يكونا معنى متصلا بفكر الانسان وسلوكه.

ولننظر مرة أخرى إلى هذا المثل الشعبى الذى يقول:

ازرع الزرع ثقلمه ، وازرع بنى آدم يثقلك

فالجزء الأول من المثل يمثل الظاهرة الكونية، أى أنه يمثل الحقيقة التى لا مجال للممارسة فيها. أما الجزء الثانى فهو يمثل الظاهرة فى عالمها المحدود ، وعالم الانسان الواقعى. وإذا كان

النسان السابقان قد جعللا الظاهرة تتحقق فى نظام الكون، كما تتحقق فى نظام الحياة، على نحو يجعلها حقيقة مؤكدة وإن عجز الانسان عن تفسيرها، فإن هذا النص يضع العلاقة بين المحدود وغير المحدود فى مجال فكرى آخر، فنظام الكون منطقى، وهو منظم فى عمومها لصالح الانسان، أما فى عالم الانسان، فتسود الفوضى ويبرز اللامنطق. ويتمثل النظام والفوضى أو اللامنطق فى وحدتى المثل اللغويتين، فتمثل الوحدة الأولى النظام الكونى، إذ الأصل فى الزرع أن يفرس ثم ينمو ثم يثمر ثم يقتلع ، أما الوحدة الثانية فتمثل عالم الانسان العجيب، الذى تبدو فيه الحقائق معكوسة. ولهذا تنقلب الصورة الهادئة المنظمة إلى صورة شيطانية، يتحرك فيها الزرع المغروس قبل أن يثمر ليقتل غارسه.

على أن الانسان الشعبى لا يستقى استعاراته وتشبيهاته من عالم الطبيعة فحسب، فالحياة نفسها ملأى بالظواهر التى تنتظر من يلتفت إليها ليضعها فى بؤرة التأمل، عندما يقرنها بمظاهر سلبية فى الحياة . وتستغل الأمثال الشعبية بصفة خاصة هذه الظواهر أروع استغلال فى صنع تشكيلات لغوية تثير الدهشة وتفوق الحصر. ومن ذلك :

- زى فقرا اليهود ، لا دنيا ولا دين
- زى الطبل، صوته عالى وجوفه خالى
- العيار إلى ما يصيب يدوش

• الباب الذى يجيئك منه الريح سده واستريح.

• يابانى فى غير ملكك، يا مريى فى غير ولدك

• الغريال الجديد له شدة

ثانياً: رافد الميل إلى التجسيد:

لا يعرف الانسان الشعبى الأفكار المجردة، أو التعبير التجريدى عن الأفكار، والبديل لهذا عنده هو تجسيد الأفكار على نحو يمكن أن يجعل القضية المطروحة مثارا للتساؤلات:

يحكى أن الحق والباطل اصطحبا فى الطريق ، فاختلفا فى أيهما يركب وأيهما يمشى، إذ لم يكن لذيهما سوى دابة واحدة. ولما لم يستطعا أن يحسما الأمر، قررا أن يحتكما إلى أول رجل يمر بهما. فلما اقترب منهما رجل، بادراه بالسؤال: يا عم ، الحق يمشى أم الباطل؟

فأجاب الرجل على الفور: الحق طبعاً يمشى. وعند ذاك مشى الحق وركب الباطل.

وبهذا التجسيد الطريف تطرح الحكاية مشكلة الصراع بين الحق والباطل على نحو مثير. حقا إن الأمر حسم فى النهاية لصالح الباطل لأنه هو الذى فاز بالركوب بعد أن تقرر أن يمشى الحق، والراكب فى العرف الشعبى أعلى درجة من الماشى. لكن الحكاية، من ناحية أخرى، تلاعبت بكلمة «يمشى» ، فعبارة «الحق يمشى» - وفقاً للمدلول الشعبى - تعنى أن الحق هو الذى ينبغى أن يسود

وليس الباطل، ولهذا لم يتردد المسئول في الإجابة عندما سئل: الحق يمشى أم الباطل؟ فقال: الحق طبعاً يمشى. على أن الإجابة التي جاءت في صالح الحق سرعان ما تحولت ضده، إذ كانت الفرصة سانحة للباطل لأن يركب.

وطرافة الحكاية تتمثل في طريقة طرح السؤال على هذا النحو المتعمد. ولو أن السؤال طرح على نحو آخر، كأن يكون: الذي يركب: الحق أم الباطل، لتغير مجرى الحكاية واختلت حيكيتها.

إن طرافة التمثيل عن طريق التجسيد تجعلنا نقول إن الحكاية نموذج لإخراج الفكرة عن طريق التمثيل بالخيال الذي فتح المجال لكثير من الأفكار.

ومما يؤكد ميل الإنسان الشعبي إلى التجسيد، نزوعه إلى تجسيد اللغة المجازية. وفي هذه الحالة إما أن تتحول العبارة المجازية إلى شكل من أشكال السلوك العملي الذي يحول المجاز إلى حقيقة، أو أن يتولد من العبارة المجازية حكاية تجسدها حرفياً.

فمن النمط الأول - على سبيل المثال - عبارة: «رينا يسود عيشته»، فهذه العبارة المجازية تتحول إلى شكل من أشكال السحر، بأن يؤتى بقطعة خبز وتسود بلون أسود وتترك في مسكن شخص ما بهدف أن تؤدي، عن طريق السحر التائثيرى، إلى الهدف العملى، وهو حلول المصائب بهذا الشخص.

أما العبارات المجازية التي تأخذ شكل أمثال شعبية، مثل «اللُّقْم تمنع النُّقْم»، أو «على قد لحافك مد رجليك»، أو «إحنا دفنينه سوا»،

فيتولد منها حكايات تجسد العبارة المجازية حرقيا.

فيحكى عن المثل الأول أن فلاحا كان يزرع أرضا بجوار المقابر، وذات يوم سمع صوتا يقول له إن فلانا وفلانة سوف يموتان غدا، ويحملان إلى هذا المكان ليدفنا فى المقابر. وانزعج الفلاح لهذا الخبر، لأن فلانة هى زوجته. ولكنه تعجب من أن تموت زوجته فى الغد وهى فى أتم صحة وعافية. فلما عاد فى المساء إلى بيته، لم يشأ أن يخبر زوجته بما سمعه ، ولكنه فى صبيحة اليوم التالى سمع عويلا وصراخا . فلما استطلع الأمر، علم أن فلانا الذى حدده الصوت قد مات. وعندئذ لم يساوره شك فى أن زوجته سوف تموت فى هذا اليوم كذلك، فالتقى عليها نظرة حزينة قبل أن يتركها إلى حقله . فلما عاد فى المساء متوقعا أن يسمع من الأخبار ما لا يسره ، فوجيء بزوجته تستقبله وهى فى كامل الصحة.

فلما كان اليوم التالى خرج إلى حقله كعادته، وعند المكان نفسه حيث القبور وقف ليتحدث إلى الصوت وقال له: إنك قلت إن فلانا سوف يحضر إلى هنا، كذلك فلانة. أما فلان فقد مات، وحمل إلى هنا حيث دفن فى قبره، ولكن فلانة لم تصب بأذى سوء.عندئذ طلب منه الصوت أن يرفع بصره إلى السماء ليعرف السبب. فلما رفع الفلاح بصره إلى السماء، رأى إناء به بيض معلقا فى السماء ليحول دون سقوط حجر كبير على رأس زوجته، فلما عاد إلى البيت سأل زوجته عما فعلت بالأمس، فأخبرته

بأنها، بعد أن فرغت من أعمال البيت، أعدت لنفسها طبقا من البيض المقلّى. وما أن شرعت فى الأكل حتى طرق الباب طارق، وكان متسولا يطلب لقمة يفتات بها. فما كان منها إلا أن حملت إليه طبق البيض ومعه رغيف، فأكل وحمد الله، ودعا الله لها بطول العمر. وعندئذ تأكد الفلاح من مغزى الصورة التى رآها فى السماء وقال: «حقا إن اللّقم تمنع النّقم».

وعلى هذا النحو يجسد المثل: «على قد لحافك مد رجليك». فقد طلب سيد متسلط من خادمه أن يشتري له لحافا طوله متر وعرضه متر، واشترط عليه أن يغطى جسمه كله وهو مستلق، وأنه إن لم يفعل هذا قطع رأسه. فتعجب الخادم من هذا المطلب، إذ كيف يمكن أن يغطى هذا اللحاف المحدود الطول والعرض سيده الضخم الجثة، فلما أراهقه التفكير فى هذا الأمر، ذهب وجلس فى مقهى. وهناك لقى صديقا له عرف بأنه حلال المشاكل، فأخبره بمشكلته فقال له إن حل مشكلته عنده، وطلب منه أن يحضر له لحافا بالأوصاف التى ذكرها سيده. ثم اصطحبه وذهبا معا إلى السيد. فلما رأى السيد اللحاف قام وقياسه ووجده مطابقا للأوصاف المطلوبة، ثم طلب من الخادم أن يغطيه باللحاف بعد أن استلقى على السرير، ففعل الخادم ذلك فى حذر شديد. ولم يصل اللحاف إلا إلى ركبتي السيد، فصرخ فى وجههما، وكاد أن يهم بضربهما وكان صديق الخادم يحمل عصا يخفيها فى ملابسه، فأخرجها وضرب بها السيد على ركبته ضربة خاطفة

فقلص السيد رجليه فى حركة لا إرادية. وعند ذاك كان المحاف
كافياً لأن يغطيه تماماً، وفى ثورة غضبه سأل الرجل: كيف فعل
ذلك، فأجابه بقوله: ألا تعرف المثل الذى يقول «على قد لحافك مد
رجليك»؟

مثل هذه الحكايات التى تمثل نمطاً قصصياً شعبياً بعينه، تؤكد
ميل الحس الجمعى إلى التجسيد. ولا يرجع هذا الميل إلى الرغبة فى
نقل الرسالة إلى المستمع بطريقة أوقع، فالمثل الشعبى فى حد ذاته
له تأثيره القوى فى نفس المستمع وإنما تعنى هذه الصيغ المولدة،
أن لغة الاتصال، بين الجماعة ترفض أن تكتفى بصيغة واحدة فى
عملية التوصيل، فالمثل يولد حكاية، والحكاية تولد مثلاً إلى درجة
أننا نتساءل: أيهما أسبق، المثل أم الحكاية؟ وكل هذا يؤكد أن العقل
الجمعى فى حالة نشاط دائم، وأن تساؤلاته عن بعض الأمور سرعان
ما تتحول إلى صيغ جمالية لها فعاليتها فى التأثير.

ثالثاً: زايف العالم الغيبى.

علاقة الإنسان بالعالم علاقة حتمية لأنها تمثل العلاقة الجدلية بين
الغياب والحضور. فلس كل ما هو حاضر فى عالمنا مستقل بنفسه
ومسير لذاته، بل إن عالمنا ملىء بالظواهر المسيرة بقوى غيبية.
وهذه الظواهر أثارت فضول الإنسان منذ القدم فتساعل عنها ومازال
يتساعل إلى اليوم.

وقد ميز الإنسان منذ قديم الزمان بين الإلهى المقدس الذى
يقتزن سلوك الإنسان نحوه بالرهبة والتجميل، والشيطانى الباعث

على الفرع. وعلى الرغم من التباين بين القوتين في علاقتهما
بالإنسان، فإنهما يجتمعان معاً في إطار الدينى، ولهذا فقد اجتمعنا
معاً فيما اصطلح عليه باسم التابو، فالتابو هو الشئ المحرم، إلهيا
كان أم شيطانياً. وليس بالضرورة أن يكون الشيطانى شيطاناً أو
مارداً أو جنياً، بل قد يكون الشيطانى قوة مستكنة فى شئ دنس، أو
فى رقم معين، أو فى سلوك بعينه يفرض على الإنسان، كان يفرض
عليه الصمت أو عدم الضحك. وعلى هذا النحو يكون المقدس قوة
مستكنة فى حجر أو فى شخص بعينه، أو يكون كلمة بعينها أو يوماً
بعينه.

وسواء أكان التابو عنصراً إلهياً أم شيطانياً، وسواء تميز بالطهر
أو الدنس، فإنه يتطلب أن يتعامل معه الإنسان على المستوى
الجمعى بقدر كبير من الحذر ويقدر كبير من الوعي. وهذا ما دفع
الأنثروبولوجيين إلى أن يعدوا التابو نظاماً اجتماعياً، ذلك بأن خرق
المحرم بأى شكل من الأشكال من قبل الفرد، يمكن أن يكون سبباً
لوقوع العقاب الجماعى. وكلنا عرف أن «أوديب»، بعد أن تزوج من
أمه، كان سبباً فى ابتلاء أهل طيبة بالوباء الذى أنزلته بهم الآلهة،
وكان يتحتم أن يكتشف من ارتكب المحرم حتى ترفع الآلهة عن أهل
طيبة هذا البلاء.

ونتقل الآن من الكلام عن التابو من الناحية السلوكية، أى من
المجال الاجتماعى، حيث تشرع القوانين الملزمة للأفراد. إلى مجال
الخلق الحر الذى يتيح للإنسان الصراع مع القوى الغيبية. ويقدم

القص الشعبي بصفة خاصة، فرصة ظهور تلك الثنائية التي تعيش في ضمير الإنسان منذ القدم، ثنائية الطبيعي وما فوق الطبيعي. وكل هذه المسميات ليست سوى تنويعات لشرح موقف واحد ينول إلى طبيعة الإنسان التي لا تكف عن الخوف والقلق إزاء الغيبي والمجهول.

ولما كان هذا المجهول يشمل المقدس والشيطاني معاً، فإن الصراع لا بد أن يدور بينهما من ناحية، وبينهما وبين الإنسان من ناحية أخرى. وعندئذ يجسد الخيال الشعبي تلك القوى حتى يمكن للإنسان مواجهتها أو التعامل معها بشكل أو بآخر. ونلاحظ أن الخيال الشعبي يحرص على الإبقاء على الطبيعة غير العادية لهذه الشخصيات فيعبر من خلالها عن فزعه الداخلي.

وربما كان من قبيل المفارقة أن الإنسان يجعل هذه الشخصيات، مع أنه صانعها، تقف له بالمرصاد، وتعاقبه أشد العقاب إن هو جاوز حدوده وتعدى على حرمتها.

فالبطل يقترب في حذر شديد من «أما الغولة»، وهو يبادرها بالسلام الذي هو بمثابة كلمة السر، التي تفتح له الطريق لمواجهتها. وترد عليه الغولة رداً يحمل التنبيه والانداز، وإن كان يفتح له المجال لاقتحام عالمها، فنقول: «لولا سلامك سبق كلامك، لاكنت احملك قبل عضامك».

فالكلمة في هذه الحالة تمثل العتبة التي تفصل بين عالمين: العالم المعلوم والعالم المجهول، كما تمثل في الوقت نفسه الوساطة بينهما.

ونلاحظ أن عبارة الغولة تميز بين السلام والكلام، فالكلام بدون سلام ليس من الكياسة في شيء، أما البدء بالسلام فإنه يخلق فرصة للمهادنة.

ونلاحظ كذلك أن البطل الإنسان هو الذي يقتحم العالم المجهول لمواجهة القوة الشيطانية، التي تظل قابضة في عالمها البعيد، محتفظة بكل خصائصها الشيطانية إلى أن يأتي هذا البطل الإنسان ليهدهم سكونها، وهو إما أن ينجح في التعامل معها فيحصل على شيء من خصوصيتها، أو يكون جاهلاً بفن التعامل معها، وعندئذ يلقى العقاب. وهذا يعني أن كل عالم من العالمين، المعلوم والمجهول، له إرادته الخاصة وتوجهه الخاص، على الرغم من حتمية التداخل بينهما (١٣).

ويقدر ما تحرص القوى الغريبة على الاحتفاظ بأسرارها بعيداً عن الإنسان، تراود الإنسان فكرة استلاب شيء من هذه الأسرار. وما يستلبه البطل من هذا العالم يعد في النهاية إضافة معرفية أو نفعية لصالح البشر، كما يعد، في الوقت نفسه، تقليصاً لأسرار القوى غير الإنسانية، الأمر الذي يؤكد يقين الإنسان من أنه لا يمكن أن يثرى عالمه المعلوم إلا بكشف خبايا العالم المجهول.

وأكثر ما يلح عليه القص الشعب تصويره ذلك الصراع الذي يدور بين الإنسان وهذه القوى الغريبة، فهو في بعض الأحيان يقدم نموذجين إنسانيين يقفان على طرفي النقيض في طريقة التعامل مع القوى الشيطانية، فأحدهما يستعصى عليه التعامل معها، ولهذا فهو

ينال العقاب حتماً ، فى حين أن الآخر قادر على المراوغة والتعامل معها فى رفق ، ومن ثم فهو الذى يفوز بالجائزة . ومعنى هذا أن القوى الشيطانية تكون مصدر عطاء كما تكون مصدر عقاب ، وذلك وفقاً لأسلوب الإنسان فى التعامل معها ، وكأنها بذلك تقول له : لا داعى للمعاندة والمكابرة فيما هو خارج عن إطار عالمك المحدود .

وفى بعض الأحيان يرد التحريم صريحا فى شكل موضوعة ترد فى كثير من القص الشعبى العالمى ، وهى موضوعة الحجرة المحرمة ، فالبطل فى هذا القص يسمح له أن يدخل كل حجرات القصر وأن يأخذ منها ما يشاء ، فيما عدا حجرة واحدة يحرم عليه أن يدنو منها ، وعلى سبيل الإغراء الشديد ، يدفع الإنسان إلى المحذور ، يمنح البطل مفتاح هذه الحجرة المحرمة ، ولهذا سرعان ما يقع البطل فى المحذور ويفتح الحجرة فلا يجد إلا دخاناً يتصاعد منها ، أو يجد - فى روايات أخرى - رؤوساً معلقة لمن سبقوه إلى انتهاك المحرم .

ويظل الإنسان الشعبى يستغل هذه الموضوعة ، موضوعة الشيء المحرم وعلاقة الإنسان به ، لا فى القص الخرافى فحسب ، بل فى القص ذى الطابع الواقعى كذلك ، الذى ينتشر فى زمننا ، بعد تقلص الأنماط الخرافية .

ففى هذا القص ظل البطل يلح على اقتحام العالم المجهول لعله يستطيع أن يحصل فيه الى إجابات شافية عما يعن له من تساؤلات . ولكن فى حين نجد البطل الأسطورى مضحياً بنفسه فى سبيل

الحصول على المطلب الجماعى من العالم الآخر ، وفى حين نجد بطل القص الخرافى سعيد الحظ فى أن يجد من يعاونه على التخلص من القوى الشيطانية المقتفية لأثره، نجد بطل القص الواقعى عاجزاً عن الدخول فى صراع مع قوى العالم الآخر ، ولهذا تنتهى تجربته بارتداده يائساً إلى عالمه الواقعى .

وهناك حكاية مصرية تعرض لهذه الموضوعه على نحو تشكيلى مغرق فى الخيال وإن كان واقعى الدلالة .

ففى تحكى عن رجل كان غنياً ثم صار فقيراً، فقرر أن يجلس عند عتبة أحد المساجد لا يفعل شيئاً. وفجأة ظهر له شيخ يسأله عن حاله، فأجاب بأنه قرر ، بعد أن صار فقيراً ألا يفعل شيئاً، وأن يظل جالساً يرقب الناس عند باب المسجد. وعندئذ طلب منه الشيخ أن يرتدى عباءة قدمها إليه. فلما فعل الرجل، وجد نفسه فى بلد غريب، وأخذ يجوب الشوارع فى هذا البلد حتى شعر بالجوع، ولما وجد نفسه بجوار مخبز اضطر إلى أن يطلب من صاحبه رغيفاً من الخبز يقتات به ويسد به رمقه. ولكن الخباز حلق فى وجهه وسأله عما إذا كان غريباً فى ذلك البلد، فأجابه الرجل بالإيجاب. عندئذ قال له الخباز: إنك سعيد الحظ، لأن الملك أعلن أنه سينزوج ابنته الكبرى من أول رجل غريب تطأ قدمه المدينة، وهو لا يعلم أن هناك غريباً آخر سبقه فى دخول المدينة. ثم اصطحبه حتى بلغا قصر الملك، وهناك وافق الملك على أن يزوجه من ابنته الكبرى بشرط واحد، يبدو بسيطاً للغاية، وهو ألا

يتدخل فيما لا يعنيه. ووافق الرجل على ذلك، وتم زواجه من ابنة الملك الكبرى.

وذاث يوم خرج فى المساء إلى حديقة القصر، ففوجئ برجل غريب يصعد شجرة مثمرة ويهبط فى حركة دائبة، ويأكل فى نهم كل ما يلقى من ثمار ناضجة، فوقف يتأمله متعجباً، ثم وجد نفسه مدفوعاً لأن يتحدث إليه ويسأله: لماذا لا يهدأ ويستقر على الشجرة وينتقى من ثمارها الطلوة ما يأكله حتى يشبع ثم يترك الشجرة ويهبط، وكانت المفاجأة عندما رد عليه الرجل الغريب قائلاً: لا تتدخل فيما لا يعينك! وعندئذ تذكر وعده للملك. ولكنه ظن أن أحداً لم يره، ولما حاول دخول القصر بعد ذلك، فوجئ بزوجته تقول له: أنت مُحرم علىّ، لأنك خرقت العهد.

وعاد الرجل إلى الخباز وشرح له ما حدث، وكيف أن ذلك كان على غير إرادته، فاصطحبه الخباز إلى الملك، وتوسط لديه أن يزوجه ابنته الوسطى، فوافق الملك، بشرط ألا يتدخل فيما لا يعنيه.

. وبينما كان الرجل يتنزه عند شاطئ النيل، رأى منظراً استرعى نظره فوقف يتأمله، لقد رأى رجلاً غريباً كذلك يملأ دلوّه بالماء حتى يطفئه ثم يرمى به فى أرض مروية يانعة خضراء، ثم يأتى باليسير من الماء ويرمى به فى أرض عطشى متشققة. ووجد نفسه يسأله فجأة: لماذا لا يعطى الأرض المتشققة الجافة بقدر ما يعطى الأرض المروية. وكانت الإجابة: لا تتدخل فيما لا يعينك!

وعندئذ أدرك في حسرة أنه قد طلق من ابنة الملك الثانية. وكان لا يزال للملك ابنة ثالثة، فقرر ألا يضيع تلك الفرصة بالزواج منها بمعونة الخباز، بعد أن أخذ على نفسه العهد أن يكون يقظاً على الدوام، فلا يتدخل فيما لا يعنيه. ووافق الملك على ذلك، وقرر الرجل ألا يسير في شوارع المدينة، أو في أى مكان يلتقى فيه مع من يثير فضوله ويدفعه إلى التحدث معه. ولم يبق أمامه إلا أن يصعد إلى الجبل الخالى من السكان. وضعد إليه يوماً وأخذ يسير فى سكّون حتى قطع الصمت منظر مجموعة من الناس يتجاذبون طوقاً فيما بينهم لىون أن يحدثوا أذى صوت. وكان المنظر مثيراً، إذ لم يفهم الرجل هدفهم من هذا الفعل المتواصل بلا نهاية، ونسى فى لحظة من الزمن أنه يعيش فرصته الأخيرة، ووقف يسألهم عما إذا كان هدفهم كسر الطوق، لأن ما يفعلونه لم يكن ليؤدى إلى كسره، وكانت الإجابة: لا تتدخل فيما لا يعنك!

وكان الرجل يعلم أنه لا جدوى من العودة إلى الملك بعد أن أضاع الفرصة الأخيرة، فلبس العباءة، فإذا به يجد نفسه مرة أخرى أمام المسجد الذى كان يجلس عنده قبل أن يبدأ مغامراته فى العالم الآخر. وفجأة وجد الشيخ نفسه يقف أمامه وهو يسأله عما حدث له، فشرع يشرح له مغامراته الغريبة، وطلب منه أن يفسر له تلك الألغاز.

قال له الشيخ: إن الرجل الصاعد الهابط على الشجرة، الذى كان يأكل كل الثمار الناضجة وغير الناضجة، وهو ملك الموت

القابض للأرباح الخيرة وغير الخيرة، وليس من حق الإنسان أن يسأله عما يفعل، أما الرجل الثانى الذى كان يوزع الماء وفقاً لما يراه، فهو الملك المكلف بتوزيع الأرزاق، وهو أيضاً لا يسأل عما يفعل. أما الجماعة التى رآها تشد الطوق فيما بينها على نحو متواصل فهم يمثلون أهل هذه الدنيا، كما أن الطوق مثل الحياة. إن كل شخص يريد أن يشد الحياة نحوه ليحرم منها غيره، على الرغم من أنه يعلم أنه ميت لا محالة، وعلى الرغم من أنه ليس له دخل فى تقسيم الأرزاق على العباد.

وبهذا تنتهى الحكاية بخيبة أمل الإنسان فى الحصول على إجابات عن أسئلته المتعلقة بالغيبى واللا محدود، ولهذا فقد عاد خاوى الوفاض إلى حيث بدأ مغامراته.

إن العلاقة بين الواقع واللا واقع فى الإبداع الشعبى موضوع ثرى للغاية، ومما لا شك فيه أنه فى حاجة إلى بحث مستقل. وإذا كنا قد أشرنا فى مجال التطبيق إلى نماذج من القص والأمثال الشعبية، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبى يعتمد فى أساسه على التشكيل الخيالى، فاللفز تشكيل خيالى، والنكتة تشكيل خيالى، وكل أشكال القص تعتمد أساساً على الإغراق فى الخيال. وعلى الرغم من ذلك فإن الإبداع الشعبى يظل شديد الالتصاق بالواقع.

أضف إلى هذا أن بعض الشتائم فى التعبير الشعبى لا تكتمل بلاغتها إلا بإضافة تشكيل خيالى إليها. وكلنا يحفظ عبارات الشتائم التى تبدأ بصيغة الأمر، مثل قوم (قم)، نام (نم)، اقعده، اشرب،

اسمع، فالتعبير الشعبى يشتق من هذه الأفعال الأمرة صيغاً تصنع تشكلات خيالية تضاف إلى تلك الأفعال لتجسد اللعنة الموجهة إلى الشخص على النحو التالى:

- قوم، قامت قيامتك وانتصب ميزانك.
- نام، نامت عليك حسيطة.
- اقعد، قعدت كبية، جتة بلا رقبة.
- اسكت، سكت حسك وانقسم نصك.
- اشرب، شربت المر من كيعانك.
- اسمع، سمعت الرعد فى ودانك.

فالربط بين الواقع والملا واقع فى الإبداع الشعبى يشغل مساحة كبيرة من تعبيره، وهو يتدرج من حيث الكيف من أدنى مستوى للتعبير فى المعاملات اليومية، حتى أعلى مستوى له عندما يصل إلى فن الأمثلة (الليجوريا) وفن التشكيل الرمزي.

٦. خصوصية الأجناس الأدبية الشعبية (١٤)

بدأ التساؤل عن الأجناس الأدبية الشعبية منذ أن رأى الباحثون الأوائل فى القرن الماضى اتفاق تلك الأجناس لدى شعوب العالم، فكل شعوب العالم عرفت القص الشعبى بأنواعه المختلفة، بدءاً من الأسطورة، ومروراً بالأدب ذى الطابع الملحمى، والقص الخرافى، ثم الأمثال الشعبية والألغاز، والأدب الفكاهى بأشكاله المتعددة، ثم

الأغاني المرتبطة بكل المناسبات الاحتفالية، وانتهاءً بالأنماط ذات الطابع العبثي.

وقد أدرك الباحثون أن الأشكال القصصية المتنوعة ليست مجرد ترابطات عشوائية بين مجموعة من الأحداث، كما أم الأشكال ذات الطابع اللغوي، مثل الأمثال والألغاز والنكات، ليست مجرد تشكيلات ذات مغزى من الصور والاستعارات، وإنما يعد كل شكل من هذه الأشكال وحدة عضوية في جسد متكامل. وهذا الجسد يمثل كاملاً الواقع الأنطولوجي للإنسان أينما كان هذا الإنسان (١٤).

ومن هنا كانت البداية في دراسة كل أشكال التعبير الشعبي بحثاً عن دوافعه النفسية الجمعية، وبحثاً عن وظيفته في حياة الشعوب، وبحثاً عن التطور الذي يمكن أن يعتريه بحيث يمكن أن يساير في أداء وظيفته متغيرات الحياة الفكرية، فمما لا شك فيه أن بعض الأشكال الأدبية العبثية سبق بعضها الآخر، وأن بعض هذه الأشكال أصبح نصاً أثريا استقر بالتدوين، مثل الأسطورة والملاحم الشعبية، ولكن بعضها الآخر كان مهياً للاستمرار، فهو نص قديم وحديث في الوقت نفسه، مثل القص الشعبي المرتبط بواقع الإنسان، وكذلك الأمثال الشعبية والألغاز والأغاني والأنماط الفكاهية والعبثية.

وقد انتهت الأبحاث إلى أن كل شكل أدبي شعبي يؤدي وظيفة تختلف عن الوظيفة التي يؤديها الشكل الآخر. ولا يعني هذا أن الراوي لشكل من الأشكال، ومثله الجماعة المستقبلية، على وعى كامل بالوظيفة المحددة التي يؤديها الشكل، وإنما يقتصر وعيهم على أن

لكل شكل من الأشكال مناسبة محددة لروايته. فإذا جمعت هذه الأشكال جميعاً، فإنها تغطي كل احتياجات الشعوب النفسية، بقدر ما تغطي كل مجالات تسوّلاتها. وهذا ما دعا الباحثين لأن يقولوا إن حصيلة الكل في الإبداع الشعبي أكبر من حصيلة مجموع الأجزاء، وينطبق هذا القول على الشكل الأدبي الواحد، بقدر ما ينطبق على الأشكال الأدبية مجتمعة.

إن كل مثل شعبي، على سبيل المثال، يعد نقداً لتجربة إنسانية بعينها، ولكن الأمثال الشعبية مجتمعة ليست مجرد حصيلة كبيرة من المواقف الإنسانية المتنوعة، بل هي نابعة من مجال محدد يقع في محيط الفكر الإنساني الشاسع. فإذا كانت بعض الأشكال تتساعل: كيف يمكن أن تكون الحياة مثالية في مجال من المجالات، فإن الأمثال الشعبية تتساعل: لماذا تكون الحياة على هذا النحو من التناقضات التي يمكن أن تفضى إلى الإحساس بعبثية الحياة، على نحو ما يقول المثل: «يدى الحلق للى بلا ودان»، أو يقول المثل الآخر: «خلق ناس وتحفهم، وكبب ناس وحدفهم».

فالأمثال الشعبية إذن ليست مجرد رصد متفرق لظواهر الحياة، بل هي بالأحرى كتلة كبيرة من الفكر الإنساني، تبعثرت وتفرقت في صور شتى.

وعلى هذا النحو يبحث كل شكل من أشكال الإبداع الشعبي بوصفه إشعاعاً تنطلق من مصدر ضوئي قوي، وهذا المصدر

الضوئى القوى يتحتم اكتشاف مركزه فى الفكر الإنسانى. ولهذا السبب فإن بعض الباحثين لا يقفون عند حد النظر إلى الأشكال الأدبية الشعبية بوصفها مجموعة من الأجناس التى يخضع كل جنس منها لقواعد ونظام محددین، بل هم يرون أن كل جنس يمثل فى حد ذاته كينونة واقعية حتمية، وكأنه ظاهرة طبيعية مستقلة فى حد ذاتها، ومتشابكة مع الظواهر الطبيعية الأخرى.

إن الإنسان الذى وجد نفسه يعيش على سطح الأرض بين عالمین خفيين بعيدین عنه، عالم فوقى تمثله السماء، وعالم تحتى يمثله باطن الأرض - هذا الإنسان فرض عليه أن ينشغل بهذين العالمین فى حد ذاتهما من ناحية، وبعلاقته بهما من ناحية أخرى. إذا كانت الأسطورة منذ زمن بعيد قد أشبعت رغبة الإنسان الملحة فى الإجابة عن تساؤلاته إزاء الظواهر الغامضة فى الحياة، فإن هذا لا يعنى أن الإنسان قد كف عن هذه التساؤلات ، فهو ما زال يتساءل عن كثير من الأمور الغيبية فى أشكال أدبية أخرى تتلام مع فكره وظروف عصره.

وقد فرض على الإنسان أن يكون مهتما ، إلى جانب انشغاله بالقضايا الغيبية، باستمرار النظام فى حياته الواقعية، وإلا سادت الفوضى التى يتعذر معها الحياة. وعندئذ يدفعه الخوف والقلق من خروج بعض الأمور على النظام الذى ارتضته الجماعة وقتئذته، ولذلك فهو يميل لأن يذكر الجماعة على الدوام بفاعليات هذا النظام فى أشكال أدبية متجددة ومتنوعة، بحيث يكون تأثيرها على الدوام على

نحو فعال ومتجدد.

والى جانب الاشتغال بالقضايا الغيبية والاجتماعية، اهتم الانسان كذلك بالانسان فى حد ذاته، بوصفه قيمة فعالة ومؤثرة، وقادرة على تحقيق المعجزة. ولهذا كان لابد من أن يكون هناك شكل أدبى مستقل يعنى بالبطولة الانسانية الخارقة، القادرة على تفجير طاقة الجماعة وتوجيهها نحو ما فيه خيرها، والقادرة كذلك على الالتحام بالقوى غير المرئية لكى تضمن مساندتها إياها فى أوقات الشدة.

والحياة بعد كل هذا لغز محير، فلماذا إذن لا يكون هناك شكل يمثل لغز الحياة، ويكون لغزاً فى حد ذاته، فيجمع بين وحدتين من المحال جمعهما معا فى بنية واحدة، ولكنه يفرض على المتلقى بذل الجهد الذهنى للوصول الى حد هذا الإلغاز، تماما كما نعتصر أذهاننا فى الحياة الواقعية للوصول الى حل نك به اشتباك متناقضاتها على نحو ساخر. والحل فى كلتا الحالتين يميل الى أن يكون مثيرا للضحك، لأنه يفاجئنا ، بعد أن نعتصر أذهاننا، بالخروج من المألوق على نحو غير متوقع.

وإذا كان اللغز يصل فى النهاية إلى حل يجمع بين المتناقضين، ويثير الضحك الناجم عن هذه المفارقة، كما هو فى اللغز القائل: «أدُّ السمسمة وتجلب الخيل ملجمة (الكتابة)»، فإن الانسان كثيرا ما يكون عرضة لأن يواجه المواقف العصبية التى يصبح من المحال لديه الخروج منها سالما إلا من خلال منفذ الضحك.

ومن هذا المجال تولدت الأشكال المضحكة في التعبير الشعبي، فتراكمت النوادر الخاصة - مثلا - بشخصية «جحا»، الضاحك المضحك. ثم كانت حصيلة النكات الهائلة التي توصف بأنها كلمات ذات أجنحة، فهي تنتشر وتطير فور صدورها من مصدرها المجهول في أغلب الأحيان.

وتتصاعد الرغبة في السخرية عند الإنسان إلى الحد الذي ينزع فيه إلى الخروج من دائرة الأشكال ذات الأنظمة المغلقة إلى دائرة اللعب بالنظام ، سواء على مستوى المعنى أو على مستوى الشكل. وهنا نصل إلى الأشكال العبثية في الإبداع الشعبي.

ومثال ذلك تلك الأغنية المشهورة في ترانثا، التي تقول :

«يا طالع الشجرة ، هات لى معاك بقرة، تحلب وتسقيني...»

الخ ...

ومن الممكن أن يمتد الكلام في هذه الأغنية ومثيلاتها إلى ما لا نهاية، حيث ينتفى فيها المعنى الموحد المترابط والمنطقي.

ومثال هذا ذلك القص الذي يعتمد على التراكبات التصاعدية والتنازلية. وهذا القص، ومثله الأغنيات سالفة الذكر ، يندرج تحت أدب الأطفال الشعبي، لملازمة عبثيته لروح الأطفال التي تميل إلى اللعب دائما ، فضلا عما فيه من وسيلة تربوية لتمرين الذاكرة على تكرار السابق مع إضافة اللاحق. ومثال ذلك حكاية «الديك أبو الديوك»، التي تستخدم عبارة واحدة ثابتة، قابلة للإضافة إليها على نحو مستمر.

أما العبارة الثابتة فهي:

«أنا الديك أبو الديوك، أنكش في الكوم، ألقى حبة درة».

ثم تتوالى المبارات فتقول: أنا الديك أبو الديوك أنكش في

الكوم، ألقى حبة درة،

وحبة الدرّة بكوز درة.

أنا الديك أبو الديوك، أنكش في الكوم، ألقى حبة درة، وحبة

الدرّة بكوز درة، وكوز الدرّة بشوال درة... الخ...

ولا يهمننا من هذه الأشكال أن نبحث فيها عن المعقول أو الامعقول

بقدر ما يعيننا أن بحث في الدافع وراء خلقها.

والدافع وراء خلق هذه الأشكال التي تحتوى على اللامعنى، هو

الخروج كلية من دائرة المعنى، والدخول في دائرة اللعب باللغة.

وليس هناك استخفاف بالحياة أكثر من أن نتركها بكل نظمها وراء

ظهورنا، وأن نصنع، تحت ضغوط المفروض واللازم والمنطقى

والمقنن، شكلا لا يحتوى إلا على اللامعقول، ثم نحاول أن نوهم بأن

هذا اللامعقول له الحق في أن يوجد، وأن يتخذ لنفسه شكلا.

وبهذا يحقق هذا الشكل وظيفته، وهو خلق العلاقة المبتورة بين

داخل النص وخارجه، حيث إن هذا الداخل لا يركز قط على

الخارج، وإنما هو شكل من أشكال اللعب. وهنا نصل إلى المفارقة

في أن هذا اللامعنى يصل بنا الى إدراك معنى ما للحياة، وإن كان

هذا المعنى هو عبثية الحياة. ولهذا فإننا في هذا النوع من الإبداع

لا نتحدث عن محتوى، بل عن عمليات من اللهو الذى يتعمد زحزحة

العالم المعقول بعيداً ، أو يعتمد تصعيد اللامعقول من خلال إضافة المزيد منه.

ولكى تتحقق هذه الأشكال العبثية لابد من شرطين: الأول، أن يصل إحساس الإنسان إلى قمة التحرر من صرامة النظام ، من أجل الدخول في دائرة اللعب ، وأما الشرط الثاني فيتولد من أن الإنسان لا يمكنه أن يصنع شيئاً ، حتى وإن كان بغير معنى محدد، إلا في إطار صنعة الشكل(١٥).

وبعد ، فقد كانت خصوصية الأشكال الأدبية الشعبية دافعاً كبيراً للباحثين في المجال الأدبي بصفة عامة، والباحثين في المجال الأدبي الشعبي بصفة خاصة، إلى أن يبحثوا ، مستفيدين في هذا من الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة، في خصوصية التركيب اللغوي الذي يتميز به كل شكل أدبي شعبي على حدة. على أننا إن نستطيع هنا، بعد هذا العرض المطول لخصوصيات الإبداع الشعبي، أن نعرض لهذه الدراسات، وربما عرضنا لها في مناسبة أخرى . ولا يسعنا، بعد هذه الجولة التي حاولت أن تبرز عبقرية الإبداع الشعبي، سوى أن نكرر عبارة أبي إبراهيم الفارابي والتي نقول:

«إن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة، أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النقاسة»(١٦).

الهوامش:

- Michel Foucault : The Archacology of Knowl- (١)
edge. Pantheon Books, New York 1972, p. 127.
- Jack oody; The Interface between the Written and (٢)
the Oral. Cambridge Univ. Press, 1987, p. 3.
- E. J. Bond: Rond: Reason and Value. Cambridge. (٣)
univ. press, 1983. p. 63.
- Vladimir propp: Theory and History of Folklore: (٤)
Translated by Ariadna Y. Martin and Richard p. Mar-
tin, University of Minnesota, 1984, p. 15.
- Waiter J. Ong: Orality and Literacy. The New (٥)
Accents. Methuen- London 1982, p. 61-62.
- Ibid., p. 71-73. (٦)
- Ibid., p. 176. (٧)
- V. Propp: op. cit., p. 10. (٨)
- Walter J., Ong: op. cit., p. 37. (٩)
- (١٠) سورة الأنعام ، من آية ٧٥ الى ٧٨ .
- (١١) سورة الكهف- من آية ٦٦ إلى ٧٠ .
- (١٢) نبيلة ابراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية. دار
الفكر العربي (بيروت تاريخ) ص ١٠٧ .
- Angus Fletcher: Allegory: The Theory of Sym- (١٣)
bolic Modc. Cordell. Paperbacks. 1970 p. 35.
- (١٤) يقرأ في هذا الموضوع المقدمة المطولة في كتاب.
Hermann Bausinger: Formen der Volkspoesie. Erich .
Schmidt Verlag, 1968.
- Susan Stewart: Nonsense: Aspects of Intertextu- (١٥)
ality in Folklore and Literature John Hopkins 1989 p.
202.
- (١٦) أبو ابراهيم الفارابي : ديوان الأدب ، تحقيق : أحمد مختار عمر،
مراجعة ابراهيم أنيس، ط مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ١٣٩٤ هـ ، ج ١ ص
٧٤ .

الفصل الثالث

عالمية التعبير الشعبي

مجلد الكائنات
مسألة الإنسان والكسوف
رئيسي زكي الطيبي

نود بادئ ذي بدء أن نلتزم باصطلاح «التعبير الشعبي» . ذلك أن هذا الاصطلاح، شأنه شأن الاصطلاح الألمانى «فولكسكند» أى «معارف الشعب»، لا يثير اللبس بالقدر الذى يثيره الاصطلاح الشائع «فولكلور» ذلك الاصطلاح الذى تقول عنه دائرة المعارف البريطانية إنه لم يحدث لبس فى تحديد اختصاصات علم من العلوم كما حدث مع علم الفولكلور(١).

وسواء استخدم هذا الاصطلاح أم ذاك، فنحن بإزاء علم إنسانى له خصائص تميزه عن سائر العلوم الانسانية الأخرى فليس هناك علم من هذه العلوم تتداخل فيه على النوام النظرية مع التطبيق كل التداخل كما يحدث فى هذا العلم. وليس هناك علم من هذه العلوم يقف فيه الماضى مع الحاضر على قدم المساواة والأهمية كما يحدث فى هذا العلم. وليس هناك علم من هذه العلوم يتحدد تخصصه بالبحث عن الحاضر فى الماضى. والماضى فى الحاضر، كما يتحدد فى هذا العلم. وربما كانت هذه الخاصية الأخيرة هى السبب فى إثارة كثير من مشكلاته، أو بالأحرى الدافع وراء كثير من التساؤلات التى تحتّم على الباحثين فى هذا العلم أن يجيبوا عنها ليكشفوا عن السر وراء هذا التداخل من ناحية، وليحددوا أبعاده من ناحية أخرى.

ولم تقتصر هذه التساؤلات على المعتقدات وبقايا الفكر الأسطورى ، إذ أن هذا الموضوع بصفة خاصة أمكن الإجابة عنه

بفضل تضافر جهود الفولكلوريين والأنثروبولوجيين جميعا، ولكن التساؤلات شملت مجالات أخرى ربما كانت أكثر تعقيدا، وهي تلك التي مازال الباحثون يخوضون فيها حتى اليوم. فكيف يمكن أن يلبي الماضي احتياجات الحاضر؟ وإلى أى حد يتسلط الماضي على الحاضر فى أشكال التعبير الشعبى؟ وكيف يمكن للحاضر أن ينسلخ منه مع الاعتراف بوجوده؟ وإذا كان هذا الماضي موغلا فى القدم، وإذا كانت الشعوب لم تخلق نفسها بل خلقت ولم تقسم نفسها شيئا بل قسمت فه يعنى هذا أن الماضي القديم الموحد خلف أثارا موحدة فى أشكال تعبير الشعوب المختلفة على الرغم من تباينها، وعلى الرغم من اختلاف المراحل الحضارية التى مرت بها ؟ وهل يمكن أن يبلغ تسلط الماضي الحد الذى يجعله يفرض أشكالا موحدة من التعبير الأدبى، مادامت كل الشعوب قد عرفت الأسطورة وعرفت القص الخرافى وغير الخرافى، كما عرفت الأدب البطولى والأدب الفكاهى بما فيه النكتة، وصار لها رصيدها من الأمثال والألغاز؟

وإذا تركنا جانبا اشتراك الشعوب فى أشكال التعبير الشعبى فإن التساؤل يتسع ليشمل البحث عن استخدام كل شكل من هذه الأشكال فى كثير من الأحيان لموضوعات جزئية (موتيفات) بعينها، بل يتسع أكثر من ذلك ليثير موضوع اشتراك هذه الأشكال من التعبير، كل شكل على حدة، فى أبنية موحدة.

كل هذه التساؤلات برزت أمام الباحثين منذ زمن مبكر حتى من قبل المناداة باستقلال علم الدراسات الشعبية فى أوائل القرن

التاسع عشر. ومن الطبيعي أن هذه التساؤلات لم تبرز دفعة واحدة ، إذ كان الرواد الأوائل لهذا العلم مشغولين في بداية الأمر بتعريفه وتحديد اختصاصاته وأهدافه. ثم شغلوا من بعد بموضوعات جزئية قد تبدو هامشية لأول وهلة، ولكنها في الحقيقة تمس جوهر هذا العلم. فقد بحثوا في مفهوم الشعب، وهل هو مفهوم سياسى أم اجتماعى أم حضارى، كما تساءلوا عن صلة الشعب بأسره بالتراث الشعبى، إذ كان التراث الشعبى لا يعيش- كما وكيفاً- إلا فى مستويات اجتماعية محددة ثم اتجه البحث من العام إلى الخاص، فالبحث عن الشعب تطرق إلى البحث عن الشعبية، كما أن البحث عن روح الشعب أفضى إلى البحث عن اهتمامات الشعب الروحية على المستويين الدنى والدنىوى.

٢

على أننا عندما نتحدث عن عالمية التعبير الادبى الشعبى، فإننا نتعدى هذه المفاهيم الكلية إلى مفاهيم أكثر خصوصية، كما أننا نتعدى المفهوم القريب للعالمية- ونعنى به التماثل والتداخل الذى قد ينجم عن حركة انتقال التعبير الشفاهى من شعب لآخر- إلى مفهوم أكثر عمقا، لم يتوصل إليه بعد أن تجاوز الباحثون السطح إلى الأعماق، والظاهر إلى الخفى.

على أنه قبل أن تتطور الأبحاث لتؤكد علميا نظريا وتطبيقيا التماثل والتداخل بين تراث الشعوب فى مستويات مختلفة . كان

إدراك الباحثين الأوائل لهذا التماثل والتداخل قويا، أو لنقل إنه كان يلح عليهم إلى درجة أنهم أعلنوا منذ بداية الأمر أن التعبير الشعبى القريب لا يمكن أن يفهم إلا فى إطار البعيد والغريب، وأن إدراك الخاص لا يمكن أن يتم إلا فى إطار معرفة القوانين التى تتحكم فى العام.

ولنبداً من البداية مع الباحثين الأوائل الذين أقل ما يوصفون به أنهم كانوا علماء أصحاب نزعة فلسفية لم تكن تكتفى بفرع واحد من المعرفة، بل كانت تحشد معارف كثيرة ومتنوعة. وعندما تحتشد العقول بمعارف كثيرة، فإنها تأبى أن تقف عند حدود الجزء، بل سرعان ما تتطلى إلى الكل، كما تأبى أن تقف عند حدود الظاهرة، بل تتعداها إلى محاولة الوصول إلى القوانين المتحركة فيها.

والبداية ترتبط بدون شك بالأخوين جرم ياكوب وفيلهلم. وكان الاهتمام الأول للأخوين هو الدراسات الفيلولوجية. وقد جرتهما الأبحاث الفيلولوجية فى الأدب المكتوب إلى الأدب المروى. ولما كانت اللغة الهنوجرمانية قد اكتشفت فى ذلك الحين، فإن الطريق كان مفتوحا أمامهما لعقد مقارنات بين النصوص الشعبى الألمانية، المدونة والمروية، وغيرها من النصوص التى عثروا عليها مدونة عن الشعب التى تشترك مع الشعب الألمانى فى الأصل الهنوجرمانى. وقد كان التشابه بين حكايات هذه الشعوب والحكايات الألمانية مفاجأة كبرى للأخوين جرم، ومن ثم طلعا بنظريتهما فى تشابه الحكايات الخرافية، وهى النظرية التى ضمناها الطبعة الثالثة من

كتابهما الشهير: «الأطفال وحكايات البيوت» التي ظهرت في عام ١٨٥٦م. وتتلخص هذه النظرية فيما يلي :

أولا : إن الحكايات الخرافية في شكلها القديم الذي يكتنفه الغموض أو تلك التي يعتريها التحوير فيما بعد ، تعد بقايا حكايات بالغة القدم تحكى عن قديمى الآلهة والأبطال.

ثانيا : ترجع الحكايات الخرافية إلى العصر الهندوجرمانى كما أنها تقتصر بصفة أساسية على الشعوب الهندوجرمانية. فإذا كانت الحكايات الخرافية قد ظهرت لدى الشعوب غير الهندوجرمانية، فإنه يتحتم علينا عندئذ أن نبحث عما إذا كانت هذه الحكايات قد هاجرت إلى الشعوب الأخرى بعد أن ظهرت لدى الشعوب الهندوجرمانية.

ثالثا: هناك بعض الأحوال التي هاجرت فيها الحكاية الخرافية بحق من شعب إلى آخر، غير أن هذه الظاهرة ليست هي القاعدة.

رابعا : إذ كان من الممكن أن تظهر أطوار الحياة البسيطة في جميع الأزمنة ولدى كل الشعوب، كذلك يمكن أن تتطور الحكايات الخرافية بطريقة مماثلة لدى كل الشعوب.

ومهما يكن من تعصب الأخوين في إرجاع الحكايات الخرافية إلى الأصل الهندوجرمانى، فإنهما ولاشك كانا أول من أشار إلى ظاهرة التشابه بين الحكايات الخرافية في بلاد مختلفة. فكانا بذلك أول من مهد الطريق لمزيد من الأبحاث حول هذا الموضوع.

على أن أراء الأخوين جرم اهتمزت بعض الوقت بتأثير نظرية تيودور بنفى الذى ترجم كتاب الهند القديم «البانتشاتترا» وتأثير هذا الكتاب قطع «بنفى» بأن الموطن الأصلى للحكايات الخرافية هو بلاد الهند. على أن هذه النظرية ما لبثت أن عورضت بشدة، وعاد الباحثون ليخوضوا فى موضوع تشابه القص الخرافى، دون إصرار منهم على محاولة إرجاعه إلى موطن بعينه، بل إنهم- على العكس- كانوا يتلمسون العلل والأسباب التى تعزز فكرة تشابه القص الخرافى الذى وجد مستقلا عن جميع الشعوب.

ولم تكن الدراسات الأنثروبولوجية فى ذلك الحين بمنأى عن هذا الاتجاه فى البحث. حقا إن الدراسات الأنثروبولوجية كانت تركز البحث حول الإنسان البدائى وإنسان الحضارات الأولى، ولكن النتيجة التى توصل إليها الباحثون الأنثروبولوجيون آنذاك، ونخص بالذكر منهم تايلور وأندرو لانج وهى وحدة التصورات الدينية عند شعوب العالم، دعمت وجهة نظر الباحثين الفولكلوريين فى تشابه أنماط القص الخرافى عند شعوب العالم، حيث إن هذه الأنماط تركز على رصيد هائل من التراث الأسطورى القديم الذى يعد قاسما مشتركا بين شعوب العالم.

ومن هنا كانت نظرية العالم الفرنسى بيديه فى القص الخرافى، التى خطا بها خطوة أبعد من الأخوين جرم، فالتشابه عنده لا ينبع

من فكرة اشتراك الشعوب ذات الأصل الهندو جرمانى فى تراث قصصى واحد. انتشر منها إلى جميع أنحاء العالم، بل إن التشابه أساسه اشتراك شعوب العالم القديم فى أفكار إنسانية وظروف فكرية واحدة.

ومن هنا كانت فكرة بيديه التى أثرت عنه، وهى أنه كما ينمو النبات الواحد، مع اختلاف يسير فى شكله، فى الأمكنة المتماثلة جغرافيا ومناخيا على خريطة العالم، كذلك تظهر فى الظروف الروحية والفكرية المتماثلة عند شعوب العالم نماذج متماثلة من التعبير وبناء على ذلك فإنه من الممكن أن تظهر الحكايات الخرافية التى تتشابه فى كثير أو قليل فى جميع أنحاء العالم.

ثم شاء الباحث الألمانى هانز ناومن (١٨٨٦-١٩٥١) أن يحسم الجدل فى هذا الموضوع حتى يتفرغ الباحثون لغيره من الموضوعات، وكان ناومن قد استوعب كتابات تايلور والباحث الألمانى ولیم فون دس صاحب الكتاب الشهير «سيكلوجية الشعوب»، ثم أبحاث الأنثروپولوگى الفرنسى ليڤى برونل وعند ذاك أعلن رأيه فقال : من الواضح أن وجوه التجانس بين الشعوب لا تقوم جميعها على مبدأ التاثّر والتأثير، إذ من المؤكد أنه من الممكن، وفقا للقوانين الطبيعية، أن تنشأ من الأفكار الإنسانية التى تتبناها الشعوب المستقلة عن بعضها البعض، والمنتمة إلى أجناس مختلفة، ومناطق مختلفة أن تنشأ تصورات متشابهة فى المجالين المادى والروحى على السواء، إن الباحث اليوم لم يعد يتمسك بأحد الاحتمالين دون

الآخر، بوصفه المبدأ الأساسى الوحيد فى تشابه الآداب الشعبية، أعنى مبدأ هجرة الآداب الشعبية، واعتماد بعضها على البعض الآخر، أو مبدأ تشابهها على الرغم من استقلالها، إذ من الممكن لكلا المبدئين أن يقف بصفة أساسية إلى جانب الآخر، بل إنهما فى بعض الأحيان قد يتفاعلا معا.

على أن أهمية ثاومن لا ترجع فحسب إلى حسم الخلاف بين أصحاب الرأيين عن طريق المصالحة بينهما، بل ترجع كذلك إلى تلك الفكرة الطريفة التى أضافها إلى رصيد الأفكار التى وصلت إليه، والتى استطاع عن طريقها أن يفسر سر تسرب الشئ القديم إلى الجديد ، أو بالأحرى سر تسرب الماضى إلى الحاضر على الدوام. وهذه الفكرة بعينها تقدم تفسيراً على نحو ما لوجوه التشابه بين أجناس التعبير الشعبى على مستوى العالم، بقدر ما تقدم كذلك تفسيراً لوجوه الاختلاف.

وتقوم هذه الفكرة على أساس مفهوم حضارى فالحضارة تتكون من تراكمات معرفية لها ثقل فى ضمير كل شعب، ومن ثم فإنها لا تظل طافية على السطح، بل تهبط مستقرة فى القاع، وذلك إذا تصورنا الحضارة وعاء تستقر فيه المواد الثقيلة طبقة فوق الأخرى، وإذا كانت أقدم طبقة من هذا الرصيد التراكمى تتشابه لدى الشعوب جميعاً، حيث إن الشعوب - كما سبق أن ذكرنا - لم تخلق نفسها بل خلقت، ولم تقسم نفسها بل قسمت، فإن هذا الرصيد القديم يمثل العلة الأولى فى تشابه أنماط التعبير الشعبى على مستوى العالم.

ذلك أن هذا الرصيد الأساسى القديم لا يبقى وحده ساكنا مستقرا فى القاع، بل إنه قد يتفاعل مع رصيد جديد يستطيع أن ينفذ إليه. وهكذا تصبح عملية اختلاط القديم بالجديد عملية دائرية، فالقديم المستقر يتفاعل مع الجديد الذى يمتلك قوة النفاذ إليه، ثم يعود هذا الناتج الجديد فيتفاعل مع جديد آخر يظهر على السطح ويترسب منه ما يمكن أن يمتزج بهذا الناتج المستقر الحديث نسبيا، وهكذا دواليك(٣).

وليست هذه العملية مجرد تصور لتركيبية حضارية بل هى واقع يتحقق فى البناء الاجتماعى، فالمعارف القديمة الأولى كانت تستقر مع الجماعة القديمة بوصفها كلا. وعندما حدث تغيير فى البنيات الاجتماعية، ظلت هذه المعارف القديمة مستقرة مع من تبقى من هذه الجماعة مرتبطا بالأرض الأم. على أن هذه المعارف القديمة لا تبقى فى حالة من السكون، بل إنها تتحرك على الدوام، متوجهة إلى الطبقات الأخرى ومستقبله .. منها فى الوقت نفسه.

وليست هذه العملية بعيدة عن واقعنا، فالتراث الشعبى يظل دائما له سحره، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حاملة التراث إلى الطبقات الأخرى ليتخذ شكلا حضاريا جديدا، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقة حاملة التراث لتكيفه وفقا لمتطلبات حياتها، فالزى الشعبى على سبيل المثال (الجلابية مثلا) يصعد من القاع ليصبح (موضة) وكذلك تصعد بعض مواد التعبير الشعبى من القاع لتستغل سياحيا أو فنيا. وعندما تتم هذه العمليات فإنها لا

تكون بمنأى عن الجماعة الشعبية، بل إن الجماعة الشعبية تستقبل هذه التغيير شعوريا ولا شعوريا ، وعندئذ يتأثر نتاجها الأصلي بشكل أو بآخر.

ويهمنا من هذه النظرية بالنسبة لموضوع عالمية التعبير الشعبى أمران : الأمر الأول أن هذه العملية الحضارية أشبه بنظام صارم يحدث لدى جميع الشعوب والأمم الثانية، أن التراث الإنسانى الموهل فى القدم، الذى يعد قاسما مشتركا بين جميع الشعوب، لا تطمس معالمه، بل إنه يتحرك على الدوام ليظهر فى شكل «موتيفات» أو موضوعات تتغلغل فى الأشكال الجديدة.

٤

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن جهود الباحثين إلى هذا الحد كانت تلمس الطريق لتعرف طبيعة التعبير الشعبى لا التعبير الشعبى فى حد ذاته. ولم يكن يخفى على بعض الباحثين أن تركيز البحث حول أسباب ورود الصور المتماثلة أو الموتيفات المتماثلة فى أشكال التعبير الشعبى فى البلدان المختلفة، قد يؤدى إلى أن ينحرف علم الدراسات الشعبية عن مجاله المتميز، الذى نودى من أجله لأن يكون علما مستقلا، ألا وهو إدراك القوانين التى تحكم الحياة الشعبية، وتفجر- من ثم أشكالا خاصة متميزة من التعبير، بل إنهم حذروا من أن يتحول علم الدراسات الشعبية على هذا النحو إلى علم معارف الشعوب Volkkerkunde أو علم نفس الشعوب Volkerpsy-

chologie فيفقد بذلك هويته.

وقد كان لهذا التحذير نتائج المثمرة فيما بعد، عندما أصبح التعبير الشعبي في حد ذاته هو موضوع البحث.

ويعد جهد المدرسة الفنلندية، التي اشتهرت بأنها صاحبة أول منهج علمي يبحث في التعبير الشعبي، وهو المنهج الجغرافي التاريخي- يعد بحق أول عمل علمي في مجال التعبير الشعبي، يركز على محتوى النص. حقا إن أبحاث المدرسة الفنلندية انطلقت كذلك من الاهتمام بموضوع انتشار أنماط القص الشعبي على مستوى العالم، ولكنها شامت أن تخضع هذه الظاهرة للفحص العلمي الذي يؤكد التشابه بقدر ما يؤكد الاختلاف.

ويعد كارل كروث مؤسس المنهج الجغرافي التاريخي بحق، وخلفه من بعده أنتي أرنفي. ويقوم هذا المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد قدر الإمكان، سواء كان مصدر هذه الروايات النصوص المدونة أو المروية. فإذا اتفق الباحث جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد، أمكنه عن طريق المقارنة بين الروايات، واعتمادا على بعض القرائن الزمانية والمكانية، أن يحدد نشأة النمط زمانيا ومكانيا، وعليه بعد ذلك أن يتتبع مساره، راصدا ما يعترى جزئياته من تغيير. ولم يدع كروث أنه يستطيع، من خلال هذا المنهج أن يصل إلى أصل كل حكاية، ولكنه بذل جهده مع غيره من الباحثين لتأكيد صحة هذا المنهج من خلال تطبيقه على بعض الأنماط القصصية. وقد تم نشر هذه الأبحاث في دورية FFC التي

ما تزال تصدر فى هلسنكى حتى اليوم، وعلى رأس هذه الأبحاث المهمة يقف فهرست أنتى أوفى النمطى الموتيقي بارزا. وهو الفهرست الذى توسع فيه طومسون فيما بعد، وعرف بفهرست أرن طومسون. ويقوم هذا الفهرست على حصر الأنماط القصصية قدر الإمكان، وتحليل كل نمط إلى موتيفاته المختلفة التى ورد ذكرها فى الروايات المختلفة، مع الإشارة إلى مصادرها وليس أدل على أهمية هذا الفهرست من أنه أصبح دليلا يهتدى به فى تصنيف القص الشعبى وأرشفته فى جميع مراكز الدراسات الشعبية على وجه التقريب.

ومن خلال هذا الفهرست ، ومن خلال الأبحاث التطبيقية الأخرى التى استخدمت المنهج الجغرافى التاريخى، والتى أنجزها علماء فى فنلندا وفى غيرها من البلاد الأوروبية، تأكد بشكل قاطع التشابه الكبير بين أنماط القص الشعبى على مستوى العالم، كما تأكد بشكل قاطع مرونة هذه الأنماط فى توظيف موتيفات متنوعة، وكأن هذه الموتيفات كما قال الأخوان جروم من قبل: أشبه بفتات الأحجار الكريمة المبعثرة وسط الحشائش لا يراها إلا كل ذى بصر حاد(٤).

٥

وعلى الرغم مما حققته المدرسة الفنلندية من إنجاز علمى مهم، وعلى الرغم من الأبحاث التطبيقية الكثيرة الخصبة التى أثرب بها مكتبة الدراسات الشعبية ، فإن منهجها فى البحث قد قوبل، فيما بعد

بمعارضة شديدة تحرزا من أن يظن أن التحقق من تشابه الأنماط والموتيفات في التعبير الأدبي الشعبي على مستوى العالم يعد هدفا في حد ذاته، وأن يعد نهاية المطاف في البحث فيه.

لقد قال هؤلاء وعلى رأسهم الباحث السويدي فون سيدوف إن هذا المنهج في البحث مازال يبعد الدراسات الشعبية عن تحقيق هدفها البعيد، ألا وهو الكشف عن دينامية الحياة الشعبية التي تفجر أشكالا من التعبير تعد وريثة الماضي ولكنها تتحرك على الدوام مع الحاضر، وإذا كان التراث الشعبي قد سلم لكي يسلم، فإن هذه العملية في حد ذاتها لا يمكن أن تتم إلا إذا تفاعل الناس مع المادة التي سلمت إليهم، سواء كانت واردة عليهم أو نابعة أصلا منهم. ولا يمكن أن يتم هذا التفاعل إلا إذا كانت المادة ملبية لاحتياجاتهم النفسية والاجتماعية فإن لم تكن ملبية لهذه الاحتياجات فهي إما أن تواد في حينها، أو تتغير على نحو ما. لا يكفي إذن أن أرصد الروايات المختلفة للحكاية الواحدة، ولا يكفي أن أشير إلى الموتيفات المشتركة بينها، بل لابد أن أربط بين كل رواية والمجال الذي تعيش فيه. وإذا فعلنا هذا، فإن كل رواية تصبح عندئذ حكاية مستقلة بذاتها(٥).

فهل يكفي، على سبيل المثال، أن تقول إن مجموعة حكايات سندريلا التي بلغت المائتي حكاية (٦)، تعد تفريعا عن الحكاية المصرية القديمة التي تحكى، نقلًا عن سقراط، أن روبيويس المصرية الجميلة كانت ذات يوم تستحم في الخلاء، فحط نسر

وخطف حذاءها وأسقطه فى حجر قرعون، وعندئذ أصر قرعون أن يتزوج من صاحبة هذا الحذاء، ظل يبحث عن صاحبتة حتى اهتدى الى روديبس وتتزوجها؟ وإذا سلمنا أن هذه الرواية تعد أصل روايات حكاية سندريلا، على الرغم من أن هذا محض افتراض، فهل يعد العثور على الرواية الأولى للنمط نهاية المطاف فى البحث فى هذه الحكاية العالمية؟ وكيف يمكننا أن نفسر التغيير الذى طرأ على الرواية الأولى من أن روديبس تحولت إلى فتاة مسكينة حرمت الأم ووقعت تحت سطوة زوجة الأب القاسية التى كانت تكلفها أعمالاً عسيرة؟ وكيف نفسر تلك الإضافة السحرية عندما نجد أن القوى السحرية تتدخل لتنجز للفتاة تلك الأعمال العسيرة بل لتجعلها تبدو غاية فى الجمال والبهاء، حتى يعشقها الأمير، ويصر على الزواج منها؟ فهل يمكن أن تكون الروايات المتأخرة، بهذه الإضافات وغيرها، هى بعينها الرواية الأولى؟ إن الموتيف الأساسى فى هذه الروايات - عندما يجرد- تصبح صيفته هى الزواج من خلال وسيط هذا الحذاء، وهو موتيف خاص مميز، ولا بد أن يكون نشأ حقاً فى زمان ما ومكان ما، ولكنه لا يمثل وحدة الحكاية الكاملة التى روت فيما بعد، بله الروايات المختلفة لها. ولا يمكن للموتيف أن يندمج فى الحكاية إلا إذا وجه توجيهها خاصاً بحيث يبدو منسجماً مع الأجزاء الأخرى التى تتألف منها الحكاية، أى بعد أن يكون قد أشبع مع غيره بروح شعبية جديدة، تختلف كلية عن تلك التى تشيع فى النص الأول.

إن الحكاية إذا قدر لها أن تنتقل من مكان إلى آخر- كما يقول فون سيديف- فلا بد أن تنتقل عن طريق راو. وسواء كان هذا الراوى سمع الحكاية فى مكانها الأسمى ثم انتقلت معه إلى بيته، أو أنه سمعها من راو واد عليه. فإن الحكاية تعد فى كلتا الحالتين وأداة على مجتمع جديد يفرض على الحكاية بالضرورة مذاقا خاصا. وهذا يعنى أن كل رواية تعد حكاية مستقلة فى حد ذاتها، كما أنها لا يمكن أن تدرس بمعزل عن مجالها. ولكى يكون البحث المقارن مثمرا فى هذه الحالة، فلا بد من أن يفسح المجال لدراسة وجوه الاختلاف أكثر مما نفسه لدراسة وجوه الاتفاق.

ومن هنا نرى كيف أن مسار البحث فى عالمية التعبير الشعبى بدأ ينحرف بشدة نحو المحلية. وقد كان هذا بتأثير الوعى الحاد بمفهوم الحضارة. وإذا كان التراث الشعبى بكل أشكاله وصوره يعد المكون الأساسى لحضارة شعب من الشعوب، وإذا كانت الحضارة مفهوما محليا وليس عالميا، فإن التراث الشعبى لا يمكن أن تبرز قيمته وفاعليته إلا مصحوبا بحركة المد الحضارى لهذا الشعب أو ذاك. فالزى الشعبى، على سبيل المثال، كما يقول ناومن لا يهتم الباحث فى حد ذاته، بل إن الباحث يهتم به لأنه يهتم بمن يستخدمه أولا، وبمجالات استخداماته ثانيا (٧)

٦

وها هو ذا مثال أدبى توضح من خلاله كيف تتغير وظيفة الموتيف الواحد فى الروايات المختلفة الممتدة زمانيا ومكانيا. وهذا المثال أفرد له أنتى أرنى بحثا مستقلا نشر فى دورية FFC فى عام ١٩١٥

تحت عنوان «الرجل الذى هبط من الجنة» وهو النمط الذى يقع تحت رقم ١٥٩٠ فى تصنيف أرن طومسون (٨).

ويرى أرنى أن النص الألمانى المدون، الذى يرجع إلى عام ١٥٠٩م يعد النص الأصيل لمجموعة روايات حكاية «الرجل الذى هبط من الجنة» ويقع النص الألمانى تحت عنوان : بارتا وخدعة الطالب الذى كان يدرس فى باريس.

ويذكر هذا النص أن طالبا يدعى فرانكو كان يدرس فى باريس، ثم رحل منها إلى بلدة ميكيلين، وإذا هو فى طريقه لقى فلاحا تدعى بارتا، وكان زوجها الأول الطيب قد توفى، وتزوجت من بعده رجلا لم يكن يحسن معاملتها، على نحو جعلها تعيش على الدوام مع ذكريات زوجها الأول. وكان فرانكو يحس بعطش شديد، فطلب من بارتا جرعة ماء. وسألته الزوجة عن المكان الذى أتى منه، فأجابها بأنه قد أتى من باريس. ولكن الفلاحه الألمانية لسبب أو لآخر، سمعت الكلمة على أنها «باراديس» (وهو النطق الألمانى لكلمة الجنة) وليس باريس. وعندئذ سألت الشاب - بعد أن تلفظت بكلمة «باراديس» على مسمعه- عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى. وأدرك الشاب لتوه أنه أمام امرأة ريفية ساذجة، فشاء أن يستغل سذاجتها، ورد عليها بأنه قد رأى زوجها حقا فى الجنة. فسألته عما إذا كان فى حاجة الى شىء، فتمادى الشاب فى الخديعة، وأخبرها بأنه فى حاجة إلى نقود وملابس وطعام وفى الحال أعدت بارتا له كل شىء، وحملتة

أشواقها ليلبغها إلى زوجها.

وبعد فترة وجيزة من رحيل الشاب، عاد الزوج الثانى إلى بيته، وعلم من زوجته بما حدث، وأدرك أنها قد خدعت، وفى الحال خرج ليقتفى أثر الشاب، ممتطيا صهوة جواده، ورأه فرانكو قادما من بعيد، وكان على مقربة من جدار يبنى، وكان بناؤه قد رحل فى تلك اللحظة ليحسب كسوبا من الشاى. وعندئذ رعى فرانكو الأشياء جانبا، واصطنع أنه يقوم بعملية البناء. ووصل إليه الزوج وسأله عما إذا كان قد رأى شابا يحمل صرة، فرد عليه فرانكو بأنه قد رآه وهو يتخفى فى مدخل بيت أشار إليه. عندئذ ترك الزوج حصانه بالقرب من فرانكو، ومضى يبحث عن الرجل. وفى الحال امتطى فرانكو صهوة الحصان، ورحل بالأشياء التى أخذها من بارتا. ولم يجد الزوج أى رجل فى مدخل البيت، ولما عاد إلى حصانه لم يجد فرانكو ولكنه وجد البناء الأصلي، فاتهمه بسرقة الحصان. وتنتهى الحكاية بعد ذلك بنهاية واقعية قاتمة، فتحكى أن الزوج رفع أمره إلى القضاء، متهما البناء المسكين بسرقة الحصان والأشياء وأن المحكمة ألزمت البناء بالتعويض.

وقريب من هذه الرواية رواية تشيكية يدعى أنتنى أرنى أنها تحوير للنمط الألمانية الذى هاجر إلى تشيكوسلوفاكيا ولكن لما كانت اللغة التشيكية لا تعرف تحريف النطق من باريس إلى باراديس، فقد اعتمدت على وسيلة خداع أخرى. فعندما سألت المرأة الشاب من

أين أتى، نظر إلى السماء مشيراً إليها بإصبعه، مما جعل المرأة تتصور أنه أتى من السماء. وعندئذ سألته عن زوجها المتوفى. وتستمر الحكاية بعد ذلك على نحو الحكاية الأولى، ولكنها تغفل موضوع المحاكمة، وتحكى بدلا منه أن زوج المرأة الثاني اقتفى أثر اللص حتى أدركه، ودار بينهما صراع انتهى إلى أن اللص سرق الحصان وجرى به مسرعا. ولما عاد الزوج إلى زوجته وسألته عن الحصان أخبرها بأنه أعطاه للرجل حتى يستطيع أن يصل إلى الجنة مسرعا قبل أن تغلق أبوابها.

وفى رواية ثالثة تتفق مع الرواية الثانية فى كثير من تفصيلاتها، أصيب الزوج فى قدمه إثر الصراع الذى دار بينه وبين اللص، وعاد يعرج إلى البيت، وحكى لزوجته أنه ترك الحصان للرجل لكى يرحل به إلى الجنة، وأن روحه شريرة كانت تتريص به وهو يتحدث مع الرجل وأصابته فى قدمه.

ويستمر أقتى أرنى فى عرض الروايات المختلفة لهذا النمط، حتى يصل إلى رواية تركية مدونة تروى عن ناصر الدين جحا.

وتحكى حكاية جحا التركية أن جحا لقي امرأة سألته من أين جاء، فأجابها بأنه جاء من جهنم. وعندئذ سألته المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذى لا تكف عن البكاء لفراقه، فأجابها بأنه رآه واقفا على باب الجنة فى انتظار سداد ما كان عليه من دين، فدخلت المرأة بيتها، وأحضرت له النقود المطلوبة لسداد دينه. وأخذ جحا النقود وتركها وهو يتوقع أن يدركه

شخص من قبل المرأة. ونظر حوله فرأى رجلا يدير طاحونة. وسرعان ما أعمل الحيلة فذهب إلى الرجل وأخبره بأن هناك من يقتفى أثره، ونصحه أن يتبادلا ملابسهما حتى لا يهتدى إليه من يقتفى أثره، ونصحه كذلك أن يتسلق نخلة حتى يكون بعيدا عن عينه. وعمل الرجل بنصيحة جحا. وعندما أقبل زوج المرأة ممتطيا صهوة جواده، سأل جحا عما إذا كان قد رأى لصا يرتدى ملابس وصفها له. أشار جحا إلى الرجل الذي كان يجلس في أعلى النخلة. عندئذ نزل الرجل من على حصانه وخلص رداءه وأخذ يتسلق النخلة ليمسك بالرجل. وانتهز جحا الفرصة، وامتنطى الحصان وأخذ رداء الزوج وهرب.

ويتوقف أنقى أرنى عند رواية جحا التركي ليفرغ لرصد الموتيفات المشتركة في الروايات السابقة. أما أصل هذه الروايات فهو الرواية الأولى التي تحدثت زمانيا ومكانيا. وتعد هذه الرواية الأولى صدى لعقيدة انتشرت في العصور الوسطى، مؤداها أن هناك أناسا طيبين يهبطون من السماء ويصعدون إليها. غير أن أنقى أرنى لم يبحث كيف تغيرت الروايات ولماذا تغيرت عندما انتقلت من بيئتها الأصلية التي كان يسود فيها هذا الاعتقاد إلى بيئات أخرى في أزمنة أخرى لم تعرف هذا الاعتقاد.

ولم يكن أنقى أرنى يعرف أن هناك رواية مصرية كذلك لهذا النمط. وربما كانت هذه الرواية المصرية أكثر الروايات اكتمالا، وأدقها توظيفا للموتيفات التي وردت في سائر الروايات فيما يتلائم مع هدف

الحكاية ومع مجالها الاجتماعى .

وتحكى الحكاية المصرية أن فلاحا فقيرا كان متزوجا من امرأة ساذجة ، اصطالح الناس على تسميتها «رزية» لبلالتها . وكانت رزية تغضب دائما عندما تنادى بهذا الاسم ، وتمنت لو غيرته . وفيما هى تطل من النافذة وتفكر فى هذا الأمر ، مر بها رجل ينادى «أسامى للبيع» ، فاستوقفته رزية ، وسأله عما لديه من الأسماء ، فعرض عليها جملة من الأسماء ، من بينها اسم فاطمة النبوية ، فاخترته ، وطلب الرجل الأجر . ولما لم تكن تملك فى هذا الوقت سوى حمار زوجها ، فقد أعطته إياه ، ومضى الرجل لحاله .

وجاء زوج رزية يناديها باسمها فقالت له إنها منذ الآن فصاعدا لم تعد تسمى رزية ، بل فاطمة النبوية . وحكت له قصتها مع الرجل الذى باعها هذا الاسم ، كما أخبرته بأنها أعطت له حمارة فى مقابل ذلك . عندئذ صرخ الزوج فى وجهها ، وخرج هائما على وجهه . وظل الرجل يسير حتى اقترب من بيت كبير أشبه بالقصر ، وإذا به يسمع صوت نحيب يصدر عن امرأة تطل من نافذة من نوافذ هذا البيت . فلما رفع بصره ورأها سأله المرأة من أين جاء وإلى أين يسير ، فأجابها فى يأس مرير بأنه أت من جهنم وذهب إلى جهنم . عندئذ سأله المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذى تبكيه . وتوقف الرجل لحظة ، وأدرك أن المرأة بلهاء ، فأجابها بأنه قد رآه . فسأله عما إذا كان فى

حاجة إلى شيء ، فتمادى الرجل فى خداعها ، وأخبرها بأنه فى حاجة الى نقود وملابس وطعام . وفى الحال أعدت له المرأة كل ما أشار به فأخذه ورحل ويعد أن سار الرجل بعض الوقت سمع وقع حصان على بعد ، فأسرع ودخل حقلا ، حيث وجد فلاحاً يدير ساقية ، فاقترب من الرجل وأخبره بأن هناك من يقتفى أثره ، وأن عليه أن يختفى فى الحظيرة . وصدق الفلاح هذه الكذبة ، وترك الساقية وجرى ليختفى فى الحظيرة . وفى الحال اصطنع الرجل أنه يدير الساقية بعد أن أخفى الأشياء بين الأشجار . وبعد لحظة وصل زوج المرأة البلهاء وهو ممتط صهوة الجواد ، وتوقف ليسأل الرجل عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة . وأجاب الرجل بأنه قد رآه ، وأنه مختف فى الحظيرة . فترك الرجل حصانه وسار فى اتجاه الحظيرة . وفى الحال ركب زوج رزية الحصان وأسرع الى بيته حاملا معه الغنيمة . وهناك نادى زوجته قائلاً : افتحى يا فاطمة النبوية ! لقد وجدت رزية أكبر منك . أما زوج المرأة الثانية البلهاء فقد ترك الحظيرة بعد صراع بينه وبين الفلاح ، ولم يجد الحصان ولا الرجل . وغندئذ أدرك أن الخدعة قد جازت عليه ، فعاد الى زوجته مخنولاً ، وقال لها إن الرجل صادق ، ولهذا فقد أعطاه الحصان كذلك لكى يسرع به الى السماء قبل أن يدركه الليل .

هذه هى الرواية المصرية ، التى كان لابد أن يضمها أنثى أرونى إلى روايات هذا النمط ، لو أنه كان قد عثر عليها آنذاك .

وهنا نرى كيف تشترك الروايات جميعا فى موتيفاتها الأساسية ،
فهى تشترك فى أن المرأة المخدوعة فقدت زوجها الأول ، أو ربما
فقدت شخصا آخر عزيزاً عليها . وهى تشترك فى أن هذه المرأة
بادرت رجلا لم يكن ينوى الاحتيال قط بالسؤال عن المكان الذى أتى
منه ، وفى أن الرجل رد على هذا السؤال بأنه جاء من السماء ، أو
من الجنة ، أو من جهنم . ثم هى تشترك فى اقتفاء الزوج الثانى أثر
اللمس ، وفشله فى استرجاع ما أخذ احتيالا من الزوجة ، بل فقدانه ،
بالإضافة إلى هذا ، حصانه .

وعلى الرغم من هذا التشابه ، فإن الروايات تختلف بعد ذلك فى
طريقة توجيهها لهذه الموتيفات . وإذا كان أرنى قد انتهى الى أن
الحكاية الأصلية نشأت عن شيوخ معتقد دينى ، فإن الروايات
الأخرى انسلخت كلية عن هذا المعتقد ومن جوه القاتم ، ووجهت
الموتيفات نحو جو المرح والفكاهة . ولهذا أصبحت الحكاية مناسبة
- فيما بعد - لأن تندرج فى مجموعة حكايات جحا التركى ، وذلك
بعد تصعيد جو الفكاهة فيها . فعندما رد جحا على المرأة بأنه أت
من جهنم لم تتردد المرأة فى أن تسأله عما إذا كان قد رأى فى
جهنم زوجها المتوفى الذى تكيه لعشرته الطيبة معها .

وربما عدت الحكاية المصرية رواية أخرى لحكاية جحا التركى .
ومع هذا فإن الحكاية المصرية وجهت توجهها آخر مخالفا لحكاية
جحا التركى والروايات السابقة عليها ، ومن ثم فقد اختلفت عنها
جميعها فى بنيتها . فالحكاية المصرية توازى بين موقفين يلتقيان فى

النهاية ، وهو ما لم يحدث فى الروايات السابقة . فهناك ، من ناحية ، امرأة فقيرة ساذجة ولكنها طيبة ، فضلا عن أن سلوكها ينم عن حس اجتماعى ، إذ لم تلجأ لفعلتها تلك إلا لكى تعد التوازن الى موقفها الاجتماعى . ومن هنا كان اختيارها لاسم له دلالة اجتماعية . ومن ناحية أخرى نجد المرأة الثانية بلهاء ولكنها غنية تخلص من أى حس اجتماعى . ومن ثم فإن وظيفتها تتمثل فى سد النقص الذى حدث فى الأسرة الفقيرة الأولى . ويترتب على هذا أن مستقبل الحكاية ، فضلا عن استمتاعه بحسها الفكاهى ، لا يدين الفلاح على فعلته ، ويتعاطف فى الوقت نفسه مع زوجته التى كان حسها الاجتماعى وطبيعتها سببا فيما بعد من وفرة . وقد حمل مناداة زوجها لها باسمها الجديد ، وخلع اسمها القديم على المرأة الأخرى ، حمل كل هذا المغزى .

وهكذا نرى أن قصر العمل على استخلاص الموتيفات المتشابهة لن تكون له فائدة فعالة ما لم يربط ببنية الحكاية التى يوجهها مغزاها ودلالاتها ، أى يوجهها المجتمع المستقبل لها نحو هدف معين ، حيث تتسم رسالة الآداب الشعبية بأنها اجتماعية فى المقام الأول .

ومع كل هذا النقد الذى وجه الى المدرسة الفنلندية ، وإلى منهج البحث فى الموتيفات العالمية ، لا فى مجال القص وحده ، بل فى غير ذلك من أشكال التعبير الأدبى الشعبى ، يظل لهذه المدرسة فضل الريادة فى هذا المجال . ويكفى أنها وضعت ما كان يردد من

قبل كلاما حول عالمية التعبير الشعبي فى اطار منهجى علمى سليم ،
ما زال يتخذ حتى اليوم دليلا لتصنيف القص الشعبى على الأقل .
وفضلا عن هذا فإنه لولا جهود علماء هذه المدرسة فى حصر
الأنماط القصصية على مستوى العالم ، ولولا رصدهم للموتيفات
الموظفة على نطاق واسع فى القص ، ما كان يمكن لمن أتى من
بعدهم أن يتساءلوا عن سبب وجود الاختلاف بين الروايات . ومما لا
شك فيه أن الدراسة المقارنة لروايات الأنماط القصصية ، بقصد
الاهتداء الى متغيراتها ، والنوافع وراء هذه المتغيرات ، يحقق كثيرا
من أهداف الدراسات الشعبية مما لو اقتصرننا على دراسة هذا
النمط فى إطاره الاجتماعى المحدود .

٧

والى هنا نستطيع أن نقول إن البحث فى محلية التعبير الشعبى
بدأ يقف بإصرار جنبا إلى جنب مع البحث فى عالميته . بل إننا
نستطيع أن نقول إن البحث فى عالمية التعبير الشعبى بدأ يستغل
ويوجه نحو المحلية ، ذلك أن النوق المحلى هو الذى يتحكم فى نهاية
الأمر فى المادة المنقولة ، ويوجهها كيفما شاء .

على أن البحث فى عالمية التعبير الشعبى ما يزال يلح على
الباحثين ، ولكن هذا الإلحاح نتج عن دافع آخر يختلف كل الاختلاف
عن دافع المدرسة الفنلندية ، إذ إن البحث بدأ يوجه نحو الكشف عن

القوانين الكلية الصارمة ، وعن النظام الخفى ، الذين يتحكمان فى أشكال التعبير الشعبى . الهدف إذن هو الكشف عن البناء الأساسى للفكر الإنسانى الذى يمكن أن يستوعب كل المتغيرات ، وأن يظل - على الرغم من ذلك - خاضعا لقوانين كلية هى أشبه بالقوانين الكونية.

وبهنا فى هذا المجال أن نشير الى أن هذه الأبحاث لم تنشأ بعد أن استنفذت المدرسة الفنلندية جهودها فى البحث ، كما أنها لم تنشأ كرد فعل للنقد الذى وجه إلى هذه المدرسة ، بل إن هذه الأبحاث نشأت بعضها فى وقت كانت فيه جهود المدرسة الفنلندية ما تزال مكثفة ، ولا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث التى ظهرت حقا فى زمن مبكر ، نشأت بتأثير تقدم الدراسات اللغوية الحديثة ، وإن كان بعضها ظهر حقا نتيجة هذا التأثير ، ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث ، بصفة عامة ، نشأت مسابرة لتطور الفكر الفلسفى فى العصر الحديث . ولهذا نستطيع أن ندعى فى شىء من الاطمئنان أن البحث فى القوانين الحفية التى تتحكم فى التعبير الأدبى بدأت حقا بالأدب الشعبى . ولعل هذا هو السبب فى أن الأبحاث الرائدة المبكرة فى هذا المجال قد أعيد تقييمها فى السنين الأخيرة ، وأصبحت مرجعا لدارسى الأدب واللغة ، لا على المستوى الأدبى الشفاهى ولغة الكلام فحسب ، بل على مستوى التعبير الأدبى الذاتى كذلك.

فى عام ١٩٠٩ نشر أكسل أولريك بحثا فى «المجلة الألمانية

للدراستات الألمانية القديمة والأدبية» تحت عنوان «القوانين الملحمية للقص الشعبي». ولم يشير الباحث الى أنه خص قصا دون قص، بل القص الشعبي بصفة عامة (٩) .

ومفهوم أولريك عن هذه القوانين أشبه بما يعنيه دارسو علم الحضارات عندما يستخدمون مصطلح super organic ، وهم يعنون بذلك أن الحضارة عملية مجردة ، تنمو نموا ذاتيا ، الأمر الذي لا يتطلب بالضرورة إرجاعها إلى نظم أخرى تترتب عليها وتفسر نشأتها ونموها وعملياتها المختلفة . وشبيه بهذا - كذلك - تكوين الانسان ، فهو وإن كان يتكون من مجموعة من التركيبات العضوية فإنه يسمو فوق العضوية بتكوينه الفكري والنفسي . وبالمثل فإن قوانين القص الشعبي ينبغي أن ينظر اليها في حد ذاتها دون اعتبار للأسباب أو المسببات . ولقد اختبرت هذه القوانين على مستوى عالمي ، وانتهى الباحثون الى أن أولريك قد كشف بقوانينه بحق عن بيولوجية القص الشعبي . وتتلخص هذه القوانين فيما يلي:

أولا : قانون البداية والنهاية . فالقص الشعبي يبدأ من نقطة السكون ، وسرعان ما يتجاوزها إلى الاثارة ، ومنها يصل مرة أخرى الى السكون . فإذا كانت الحكاية طويلة تكررت هذه العملية أكثر من مرة ، أما إذا كانت قصيرة فإنها تتم مرة واحدة .

ثانيا : قانون التكرار . والتكرار هنا ليس تكرار الموتيف الواحد في أكثر من حكاية ، ولكنه التكرار داخل الحكاية الواحدة ، وذلك عندما يقوم البطل بفعل ما أكثر من مرة حتى ينجح فيه ، أو يقوم

أكثر من شخص بالفعل نفسه ولكن لا ينجح فيه سوى البطل . وإذا كان الهدف من هذا التكرار تأكيد الحدث ، فإن الأدب بصفة عامة يستخدم أكثر من أسلوب لتأكيد الحدث . ومثال هذا الوصف ، على أن التعبير الأدبي الشعبي لا يميل الى الوصف ، وذلك لاقتصادية التعبير فيه من ناحية ، ولأن الوصف يخضع لذاتية المؤلف من ناحية أخرى . ويمكننا أن نتمثل في هذا المجال بتعبيرين لغويين يوضحان الفرق بين التكرار والوصف . فقد نؤكد محاولة إنسان في عمل ما فنقول : لقد حاول وحاول . وقد نقول : لقد حاول بكل جهده ، فالجملة الأولى تستخدم التكرار للتأكيد ، وهو أسلوب الأدب الشعبي ، أما الجملة الثانية فهي تستخدم في وصف المحاولة لتأكيدھا ، وهي عبارة تتولد عنها أكثر من صيغة حسب رغبة القائل ، فقد يقول : لقد حاول جاهدا ، أو حاول بكل ما في وسعه ، أو حاول يائسا ، وهكذا . ويؤدي التكرار أكثر من وظيفة في التعبير الشعبي بصفة عامة . وبالنسبة للتعبير الأدبي يعد وسيلة لحفظه ، وهو وسيلة لخلق التوتر في القصة ، ثم إن له وظيفة بنيوية في النص ، على نحو ما سنرى فيما بعد .

ثالثا : قانون الثلاثة . وهو يرتبط بقانون التكرار من حيث إن الفعل يتكرر ثلاث مرات ، أو أن الأخوة الثلاثة يقومون بفعل واحد ولا ينجح فيه إلا الأخ الأصغر . وقد تشذ بعض الحكايات عن استخدام الرقم ثلاثة ، ولكن قانون الثلاثة هو الغالب على أية حال . ويقول أولويك إنه ربما لم يكن هناك ما يميز الأدب الشعبي عن الأدب الذاتي تمييزا

حاداً مثل هذا القانون .

رابعاً : قانون المشهد . والمشهد فى القص الشعبى لا يحتمل أكثر من شخصيتين، فإذا كان لابد أن تتداخل شخصية ثالثة، فإن إحدى الشخصيتين الأوليين تختفى.

خامساً : قانون القوتين المتعارضتين. فهناك الكبير فى مقابل الصغير، والضعيف فى مقابل القوى، والشرير فى مقابل الخير، والفقر فى مقابل الغنى، والجميل فى مقابل القبيح. ووظيفة البطل فى القص أن يكون وسيطاً بين هذه المتعارضات، فيصنع منها تكويناً جديداً. ومن هنا يرى بعض الباحثين أن أولريك كان أسيق من ليفى شتراوس فى إبرازه البناء الأساسى للقص الجمعى، من حيث إنه يمثل صراعاً بين قطبين متعارضين بينهما وسيط .

سادساً : قانون الوضع الأول والوضع الأخير. نهأهم الشخصوخ والأشياء تكون لها الصدارة فى القص. حتى، إذا وصلت الحكاية إلى نهايتها أصبحت الشخصوخ التى تثير العطف هى أهمها .

هذه هى القوانين الشكلية التى ذكرها أولريك. وقد أضاف إليها بعض القوانين التى ترتبط بعملية القص نفسها. ومن ذلك أن القص الشعبى لا يعرف تداخل خيوط الأحداث مع بعضها البعض، بل إنه يعرف الخيط الواحد الممتد، وإذا كان لابد من العودة إلى الماضى، فإن هذا يأتى عن طريق الحوار.

ثم إن السرد فى القص الشعبى يترجم كل صفة إلى فعل، فلا يكتفى بأن يصف الشخصية بالقسوة أو البؤس أو الطيبة وهكذا ، بل

لابد أن تتحول هذه الصفات إلى أفعال، فزوجة الأب القاسية ترسل ابنة زوجها إلى الغابة الموحشة أو إلى الغول، والابنة تمنح الخير لمن تقابله ، وقد تمنح الخير للطبيعة، فإذا بالطبيعة تضىف عليها الجمال والسحر.

وليس فى القصة الشعبى فعل يعد نافلة فى الحكاية ، بل إن كل حدث فيها يتخذ دوره فى حركة السرد، بحيث يكون هناك فى النهاية تناسب بين الأفعال والشخوص.

والقصة الشعبى يميل إلى تصوير لوحات ذات طابع تشكىلى، أو هو بالأحرى يميل إلى التشكىل النحتى، كميل النحت الى تجسيد الفكرة التى لها طابع الدوام. فالبطل، على سبيل المثال، يصور وهو يطير بحصانه السحرى، أو وهو يصارع الوحوش، أو هو يدخل الغابة المظلمة الموحشة. وكل هذه الصور أشبه بلوحات تخلد صراع الإنسان البطل ضد كل ما يرمز إلى القوضى وإلى المجهول.

وأخيرا فإنه القصة الشعبى يتميز بوحدة الملحمة. فبمجرد أن تبدأ الحكاية فى تصوير الوضع الذى يكون فيه البطل مهددا بالشر، إذ بالأحداث والشخوص والأشياء تتضافر جميعا لكى تصل بالبطل فى النهاية إلى الانتصار.

٨

وربما يعد بحث العالم الروسى فلاديمير يروب الذى ظهر باللغة الروسية فى عام ١٩٢٩ تحت عنوان «مرفولوجية الحكاية الخرافية» -

يعد الخطوة التالية الضرورية لبحث أولريك (١٠) ذلك أن البحث فى القوانين الشكلية العامة للقص الشعبى لابد أن يكتمل بالبحث فى القانون الذى يحكم نظام السرد من أوله الى آخره فى كل نوع على حدة من أنواع القص الشعبى. على أننا نفضل أن نرجىء الكلام عن بحث يورب لما بعد، لأن بحثه لم ينتشر إلا بعد أن ترجم أولا إلى اللغة الانجليزية فى عام ١٩٦٥، ومن ثم فإن الأبحاث التى ترتبت عليه، والتى سنشير إليها وشيكا، كانت متأخرة.

وننتقل الآن إلى بحث علمى آخر يسير فى اتجاه بحث أولريك كذلك من حيث ميله الى الكشف عن النظام الذى يحكم التعبير الشعبى، وإن كان أكثر منه شمولا وعمقا، ونعنى بذلك بحث العالم السويسرى أندريه يولس، الذى ظهر باللغة الألمانية فى عام ١٩٤٦ تحت عنوان «أشكال بسيطة».

ويعد بحث يولس كشفا حقيقيا جديدا فى مجال التعبير الشعبى على المستوى العالمى، لا لأنه اهتم بجميع أشكال التعبير الأدبى الشعبى على وجه التقريب، من حيث البحث عن النظام الذى يحكم كلا منها على المستوى الفكرى والتعبيرى، وهى الأشكال التى تظهر هى بعينها عند جميع شعوب العالم، ونعنى بذلك الأسطورة وكل أنماط القص الخرافى وغير الخرافى، والأشكال الخبرية، والأمثال، والألغاز، والنكتة - بل لأنه، فضلا عن هذا، اهتم كل الاهتمام بأن يجد الخيط الذى يربط بين هذه الأشكال جميعا وكنتها نص واحد، على الرغم من تباينها شكلا ووظيفة. ويرجع السبب فى إلحاح يولس

فى الكشف عن هذا الخيط الذى يربط بين هذه الأشكال جميعا، الى أن مصدر هذه الأشكال جميعا واحد وهو العقل الجمعى ليس حصيلة جمع $1+1+1$ بل هو حصيلة ضرب $1 \times 1 \times 1$. إن حاصل جمع الأحاد إضافة الى ما لانهاية، أما حاصل ضربها فهو واحد مهما كثرت. العقل الجمعى إذن أشبه بعقل الفرد الواحد. ولو أن فرداً واحداً أبدع كل هذه الأشكال الأدبية، لبحثنا عندئذ عن الوحدة الفكرية عند هذا الفرد، التى نتج عنها هذا الابداع المتنوع. ولكن لما كان هذا لا يتحقق على هذا النحومع الفرد الواحد، لم يبق إلا أن نبحث عن هذه الوحدة الفكرية فى العقل الجمعى الموحد.

ولهذا فإننا نجد أن بحث يولس يتميز بأنه يتحرك فى مستويات مختلفة فى أن واحد، مستوى الكون الكبير، ومستوى الكون الصغير الذى يمثل عالم الانسان، ومستوى التعبير. إن العقل الجمعى، كما يقول يولس، أشبه بالفتاة المسكينة فى الحكاية الخرافية، التى تحتم عليها أن تعمل فى الكومة الكبيرة من الحبوب المختلط بعضها ببعض لكى تجمع الشبيهة إلى الشبيهة فتعزل كل صنف على حدة، وبذلك تصنع النظام من الفوضى. وعلى هذا النحو يسلك العقل الجمعى فى موقفه من الحياة ومن الكون. فالانسان لا يستطيع أن يعيش أشتات الحياة بنظامها الصارم على المستوى المرئى وغير المرئى، لأن مجرد التفكير فى هذه الأشتات المتفرقة يملؤه بالمخاوف والأوهام، ولم يبق له بعد ذلك سوى أن يعيش واقعا آخر لا يصنعه من المخاوف والأوهام فحسب، بل كذلك من الآمال

والخيالات، فإذا بأشوات الحياة المبعثرة المختلطة تنتظم في شكل انجازات فكرية، وطقوس دينية، وتشكيلات أدبية وفنية ولا تدخل هذه العملية في إطار الميتافيزيقا، بل إنها من صميم العملية المعرفية التي تميز الانسان عن غيره من الكائنات.

وعلى الرغم من تباين الأشكال الإبداعية الشعبية، فإنها تتم جميعا وفقا لعملية موحدة، إنها تبدأ من الجزئيات المتفرقة وتنقي منها ما يتشابه وينسجم في كل موحّد، أو على حد التعبير الفلسفي الألماني، «جشتالت». وإذا كان الجشتالت - كما يقول الشاعر الألماني الكبير جوته - هو الإكتشاف الحقيقي للمصير الإنساني المعقد ، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبي يمثل جانبا من هذا المصير الانساني المعقد وبهذا يصبح كل شكل من أشكال التعبير الشعبي «جشتالتا» من حيث تكوينه الفني، كما تصبح الأشكال جميعا «جشتالتا» واحدا من حيث إنها تعبر عن المصير الانساني المعقد: على المستويين المرئي وغير المرئي.

أما كيف يتم للعقل الجمعي الانتقاء من مجموعة الأشياء الحسية ليصنع منها شكلا فنيا مثاليا متكاملا، فإن هذا لا يحدث إلا عندما تتحول هذه الأشياء إلى رموز تنصهر فيها المشاعر والأفكار. وعندئذ تتضافر الرموز المنسجمة مع بعضها لتكون شكلا متكاملا، يصبح - بعد أن يصطلح عليه على المستوى الجمعي - الشفرة التي يتعامل الانسان من خلالها مع الحياة ومع الكون. ولعل هذا هو السبب في وفرة الرموز في التعبير الشعبي. ولا تقتصر هذه الرموز على الرموز

الكونية الكبيرة، التي اصطلح على تسميتها بالأنماط العليا -Arche types ، بل تتعداها لكي تشمل كل شيء فى الحياة.

ويمكننا أن نستدل على هذا بنوع أدبى شعبى بسيط هو اللغز. فالألغاز الشعبية جميعها على مستوى عالمى تدور حول أشياء نفعية محسوسة فى حياتنا. وقد تبدو هذه الأشياء من لوازم الحياة اليومية التى قد لانكثرت لها، حتى إننا لنعجب حقاً من أن تصاغ حولها الألغاز. فعود القصب يمكن أن يتحول إلى لغز، ومثله البرتقالة، وحبّة الزبيب، والساعة، والحصان، والسوق، الى غير ذلك من الأشياء. على أن هذه الأشياء لا تتحول الى ألغاز إلا من خلال صياغة لغز خاصة، تجمع بين المتعارضين اللذين لا يمكن أن يجتمعا وفقاً لنمط الأشياء، ولكنهما، فى حل اللغز، يتحدان فى وحدة منطقية قابلة للادراك. (يمشى ويقف من غير رجلين الساعة).

فاللغز إذن صياغة لغوية، وشكل أدبى، يجعل المستحيل ممكناً، وذلك من خلال ايجاده مخرجاً للجمع بين المتعارضين. ولو أننا تساءلنا كيف يتأتى للإنسان فى أى مكان على وجه الأرض تأليف هذا الشكل المميز، فإن الجواب عن هذا لابد أن نبحث عنه فى موقف من مواقف الإنسان الخفية إزاء الكون الكبير الذى يحيط به. إن الكون ملئ بالظواهر التى تبدو متعارضة ومتناقضة إذا نظر إليها نظرة جزئية، أما إذا نظر إليها فى الإطار الكلى لنظام الحياة، فإنها تعود فتتألف وتتسجم وتصنع وحدة واحدة مدركة. الحياة إذن لغز عسير الحل، ولا يدرك الحل إلا من يستطيع أن يعثر على الصيغة

التي تكشف عن سر الأمور الملفزة، وهي فى النهاية صيغة بسيطة قد تبهر الانسان ببساطتها، وتجعله يتعجب كيف أنه لم يهتد اليها وهي تقع أمام بصره.

وهكذا يبدأ اللغز بالنظرة الفاحصة الى الجزئيات المبعثرة فى الحياة، فينتقى منها ما يمكن أن يحيله الى صياغة لغوية وشكل أدبى، ثم الى معنى كونه. وكل الأشكال الأدبية الشعبية تبدأ عند يولاس من هذه البداية، والبداية فوضى والنهية نظام لغوى وأدبى وكونى. وإذا كانت الحياة ترهق الانسان بمشاغل واهتمامات روحية متعددة، فان كل شكل من الأشكال الأدبية الشعبية يجيب عن اهتمام روحى بعينه. فالأسطورة لها مجالها الخاص من الاهتمام الروحى، وكذلك الحكاية الخرافية والشعبية، وكل شكل آخر من أشكال التعبير الشعبى ولا يتسع المجال لأن نتحدث عن كل شكل من هذه الأشكال على حدة، وكيف يتحدد وفقا لهذه الإهتمامات فى صياغة لغوية وأدبية مميزة، ولكننا نوجز فى النهاية أهم الأفكار التى يبنى عليها يولاس بحثه القيم فيما يلى:

أولاً : إن العقل الجمعى بمثابة بؤرة تحيط بها دائرتان ، دائرة العالم الصغير ودائرة العالم الكبير. ومن هذه البؤرة انطلقت الاحاسيس والأفكار إزاء العالمين فى آن واحد ، ثم عادت مزودة بإدراك جديد ثبت فى النهاية فى أشكال لغوية محدودة غطت كل مجالات الاهتمام الانسانى ازاء الكونين الصغير والكبير معا. وأهم خاصية لغوية لهذه الأشكال هى أن الجزئيات تنتظم فيها بدقة، بعيدا

عن أى إفاضة، ولهذا فقد أصبحت صالحة تماما لأن تكون لغة الحوار بين الانسان والحياة، وبينه وبين الكون. ولهذا فإننا نجد ياكبسون، من خلال هذا المفهوم، يميز بين الأدب الشعبى والأدب الذاتى، متأثرا بالتمييز السوسيوى بين اللغة والكلام، بأن الأدب الشعبى يمثل اللغة، مقابل الأدب الذاتى الذى يمثل الكلام (١١).

ثانيا : إن التعبير الشعبى لا يتعامل مع الحقائق والأشياء تعامل مباشر ، بل لابد أن يحيل هذه الحقائق والأشياء الى رموز محملة بدلالات انسانية وكونية كبيرة. وعلى الرغم من ثبات أشكال التعبير الشعبى، فإنه فى إطار هذا الثبات تحدث تنويعات لا حصر لها بطريقة مبتكرة، بحيث يبدو كل منها وكأنه خلق جديد.

ثالثا : حيث إن السلوك الانسانى على المستوى الجمعى يتحول إلى سلوك لغوى، فإن أول ما يبحث عنه فى التعبير الشعبى نظامه اللغوى، ومن اللغة تنتقل إلى أدبية هذا التعبير.

رابعا : إن السؤال الذى كان يلح على يولس هو : كيف يمكن أن يبرز فجأة من الكلام العادى وبقوة قهرية شكل أدبى محدد؟ وكيف يكتسب هذا الشكل خاصية الوجود الذاتى بعد أن يصبح شكلا مغلقا على نفسه وله قوانينه الخاصة ؟ ولكى يرد يولس على هذه التساؤلات نجده يعود إلى فكرة الأدب الطبيعى التى نادى بها ياكبسون وبوجاتيريف من قبل، ولكنه استقر على اصطلاح خاص به هو الذى سمي به كتابه «أشكال بسيطة». وليست البساطة مرادفة للسذاجة والسطحية، بل مرادفة للطبيعية. وكان ياكبسون

ويوجا تيريف قد انشغلا بالتمييز بين الأدب الطبيعي الذي يعد من أهم خصائصه أنه شفاهي ومتناقل ، والأدب الذاتي. أما يولاس فإنه يبدأ بتتاج هذا الأدب، أى بالأشكال التي تتألف من اللغة، ومن ثم كان تساؤله الملح عن كل شكل من الأشكال، لماذا نشأ؟ وكيف يتألف؟ أما لماذا نشأ فمرجع هذا الى تلك القوة الموضوعية الفعالة التي تتحرك من داخل الانسان الى خارجه تارة، أو من خارجه الى داخله تارة أخرى، لتجيب عن اهتمام انساني بعينه . وأما كيف يتألف، فإنه يتألف من صياغة لغوية دقيقة خاصة، تعد معادلة تماما لهذا الاهتمام الانساني.

ومن الطبيعي بعد هذا أن يرفض يولاس رفضا قاطعا استخدام الموتيف كأساس في تحليل النص الأدبي الشعبي، فالموتيف، من وجهة نظره ، اصطلاح سلبي، ولا يمكن أن يؤدى استخدامه على النحو المجزأ كما فعلت المدرسة الفنلندية الى الكشف عن أسرار التعبير الشعبي بوصفه وحدة معقدة.

إن بحث يولاس عميق حقا، ولم تعرف قيمة هذا البحث قدر ما عرفت في السنين الأخيرة، بعد أن نشطت الدراسات اللغوية وما صاحبها من ظهور مناهج أدبية حديثة.

٩

ونعود الى بحث پروب، أحد أعلام المدرسة الشكلية الروسية، الذي نشره في عام ١٩٢٩ تحت عنوان مرفولوجية الحكاية الخرافية.

وقد سبق أن أشرنا الى أن بحث بروب لم يعرف على نطاق واسع إلا بعد أن ترجم الى الانجليزية فى عام ١٩٦٥. وفى هذا الوقت كانت الدراسات اللغوية قد نشطت نشاطا كبيرا، وأفادت من ذلك الدراسات الأدبية إفادة محققة ، وأصبح النص والنص وحده، محور كثير من المناهج الأدبية الحديثة. وهنا يبرز الأدب الشعبى بوصفه مادة جيدة تؤكد مقدمات اتجاهات تحليل النص وتناجها، ذلك أن النص الشعبى راسخ شكلا وبناء من ناحية ، كما أنه يقدم نفسه بلا مؤلف ثانيا. ولعل هذا هو السبب فى ورود أسماء دارسى الأدب الشعبى الذين عنوا بدراسة النص - مثل يولس وبروب وغيرهما - فى أعمال كثير من النقاد المحدثين. ولعل هذا كذلك هو السبب فى اشتراك النصوص الأدبية الشعبية مع النصوص الفردية فى قواعد التحليل النصى.

وكما بدأ يولس بحثه معارضا فكرة تجزئة النص من خلال البحث عن الموتيفات ، كذلك عارض بروب كلية فى أن يكون الموتيف ممثلا للوحدة الأساسية فى النص. فالموتيف، كما يقول ، لا يمثل وحدة منطقية فى النص، اذا سلمنا بتعريف الموتيف وفقا لـطومسون، بأنه أصغر وحدة فى النص. ذلك أن زوجة الأب ، والحصان السحري، والبئر المسحور، وهكذا ، تعد جميعها موتيفات ، وهى لا تعد وحدات أساسية فى حركة القص. وإذا سلمنا بأن الموتيف يمكن أن يكون وحدة منطقية أساسها الجملة، فإن كل جملة فى الحكاية تعد فى هذه الحالة موتيفا، الأمر الذى لا يمكن أن يساعد على استخلاص

الوحدات الأساسية التي ترد في كل حكاية.

فإذا اخترنا حكاية ما قلنا: خرج الولد ليصطاد فقابله رجل عجوز طرح عليه ثلاثة أغاز فحلها، فأعطاه العجوز ثلاثة أشياء سحرية، حصانا مجنحا، ومفتاحا سحريا، وسيفا سحريا، فطار بالحصان إلى قلعة التنتين، وفتح القلعة بالمفتاح السحري، وقتل التنتين بالسيف، ثم أنقذ الأميرة المأسورة في داخل القلعة وتزوجها - فإن الجمل التي اختزلت فيها أحداث الحكاية قد أدت غرضها في توصيل المضمون، ولكنها لا تمثل وحداتها البنائية. ولم يبق بعد ذلك، كما يقول يروپ، سوى أن نبحث عن وسيلة تحليلية أخرى، نستخلص عن طريقها الوحدات الأساسية التي لا غنى عنها لأية حكاية خرافية. وهنا يقدم يروپ مثالا يوضح من خلاله مفهومه للوحدة الوظيفية على النحو التالي:

١ - أعطى الملك البطل نسرا. النسر حمل البطل إلى مملكة أخرى.

٢ - أعطى العجوز الولد حصانا سحريا، الحصان طار بالولد إلى قصر التنتين .

٣ - أعطى الساحر الشاب مركبا. المركب حمل الشاب إلى الشاطئ الآخر .

٤ - أعطت الأميرة الشاب خاتما سحريا ، فمسح الشاب الخاتم فظهر له خادمه الذي حمله إلى مملكة الجن .

إن الأشياء والشخص مختلف في هذه الجمل في حين أن الفعل

ثابت . وحيث إننا نسعى للتحديد العناصر الثابتة فى القص، فإن الأفعال تمثل فى هذه الحالة الوحدات الأساسية، وذلك بعد تحويل كل فعل إلى اسم يشير إلى حركته أو أدائه، كأن نقول التحذير ، الهروب، الخروج ، العودة، وهكذا بشرط أن يكون لهذا الفعل دور محدد وأساسى فى مجرى الأحداث المتسلسلة . فزواج البطل بالأميرة المسحورة - على سبيل المثال - يعد وحدة وظيفية أساسية، فى حين أن زواج الأب الذى توفيت زوجته فى بداية الحكاية لا يعد وحدة وظيفية . ذلك أن زواج الأب يمثل وحدة متغيرة

وبعد أن شرح مفهوم الوحدة الوظيفية التى استخدمها فى تحليله على نحو ما رأينا ، راح يلخص نظريته فى القص الخرافى على النحو التالى:

أولاً : إن الوحدات الوظيفية تخدم القص الخرافى بوصفها عناصر ثابتة ، بصرف النظر عن يقوم بها، وعن كيفية القيام بها .
ثانياً : إن عدد الوحدات الوظيفية التى تستخدم فى القص الخرافى محدودة.

ثالثاً : إن نظم تتابع الوحدات الوظيفية فى القص الخرافى بعامة متشابهة.

رابعاً : إن غياب بعض الوحدات لا يفسد هذا النظام والتتابع .
خامساً : إن عدد الوحدات الوظيفية التى يتحرك فى إطارها القص الخرافى تبلغ واحداً وثلاثين وحدة وظيفية.

ثم يشير پروب بعد ذلك إلى ظاهرة بنائية أساسية في القص الخرافى، تتمثل فى العلاقة المتضادة الحتمية بين بعض الوحدات ، التى تتكون منها وحدات مزبوجة. وقد ترد هذه الوحدات المزبوجة متجاورة، مثل وحدتى التحذير ومخالفة المحذور، وقد ترد غير متجاورة، مثل وحدة النقص أو التهديد التى ترد فى مطلع الحكاية، ووحدة زوال النقص أو التهديد التى ترد فى مطلع الحكاية، وكذلك وحدة الخروج التى تأتى فى مطلعها، ووحدة العودة التى ترد فى نهايتها.

وبهذا يعد پروب بحق أول من استخدم التحليل الشكلى والبنائى فى تحليل القص الخرافى بصفة خاصة، والقص الشعبى بصفة عامة. وقد عارض ليفيشتراوس فى أن يكون تحليل پروب بنائيا، لأنه من وجهة نظره، ليس سوى تحليل أفقى، رصت فيه الوحدات رصا متتابعا من البداية الى النهاية. على أن هذا الاعتراض يحضه جزئيا أن پروب يعد أول من توصل الى الوحدة البنائية فى القص بصفة عامة، هذا فضلا عن إبرازه العلاقة الحتمية بين بعض الوظائف المزبوجة، بصرف النظر عن موقعها من القص. ولم ينف پروب، على أية حال، أن تحليله شكلى فى المقام الأول، وهو يرى أن هذه خطوة أولية أساسية لابد أن يلتزم بها الباحث فى القص قبل الشروع فى أى مستوى آخر من التحليل.

أما الهدف الأساسى من تحليل پروب فهو الكشف عن بناء القص الشعبى فى مراحل التاريخ. وحيث إن الحكاية الخرافية تمثل مرحلة

تاريخية فى تاريخ القص الشعبى، فإنها لابد أن تختلف كثيرا أو قليلا عن الأسطورة التى تمثل مرحلة تاريخية سابقة عليها، وعن الأشكال القصصية الأخرى التالية لها. فالأسطورة مرتبطة كل الارتباط بمعتقدات الجماعة وقيمها الحضارية، ومسيرة لمتغيراتها، ولهذا فإن كل أسطورة يمكن أن يكون لها امتداد فى أسطورة أخرى. أما الحكاية الخرافية فقد نشأت فى زمن تحلت فيه الجماعة من صرامة المعتقد القديم، ومابقى من هذه المعتقدات ذاب فى جوها الشاعرى. هذا فضلا عن أن كل حكاية خرافية تعد نصا مقفلا على نفسه. فإذا كانت الأحداث الممتدة فى الحكاية الخرافية تقع بين البداية والنهاية وتنتهى بذلك الحكاية، فإن الصراع فى الأسطورة، الذى ينتهى بحل وسط، يمكن أن يكون بداية لصراع آخر، وهكذا.

وخاصة القول إنه إذا كانت الأسطورة، فى ظروفها التاريخية القديمة، قد عنيّت بالمصير الجمعى، فإن الحكاية الخرافية عنيّت فى مرحلة متأخرة بالمصير الفردى، أو بالأحرى بالمثال الفردى الذى يحقق، بسبب مثاليته، الوفرة للجماعة.

١٠

وهنا تجدر الإشارة الى أنه فى الوقت الذى كان فيه يروى منشغلا بالتحليل المورفولوجى للحكاية الخرافية، كان كارل جوستاف يونج، رائد المدرسة النفسية التى تبحث فى اللاشعور الجمعى، وصاحب

نظرية الأنماط العليا - منشغلا بتحليل الحكاية الخرافية بصفة خاصة من وجهة نظر نفسية، ذلك أن مصير البطل الفردى فى كل حكاية خرافية - من وجهة نظره - ليس سوى إخراج لعمليات نفسية تعمل داخل كل فرد وتدفعه الى أن يجتاز العقبة ثلث العقبة، على الرغم مما قد يصادفه من فشل فى كثير من الأحيان، حتى يصل فى النهاية الى تحقيق الشخصية المتكاملة المتصالحة مع نفسها ومع الناس ومع الكون، تماما كما يحدث مع بطل الحكاية الخرافية. والفرق بين بطل الحكاية الخرافية وواقع الانسان النفسى ، أن بطل الحكاية الخرافية، لأنه النموذج الجميل الذى يطلبه المجتمع، لابد أن ينتصر فى النهاية، فى حين أن الانسان الفرد قد يخفق، لأسباب كثيرة، فردية واجتماعية ، فى الوصول بهذه العمليات النفسية الداخلية الى نهايتها الايجابية.

ومن الطريف أن تكون الدلالات النفسية التى استخلصها يونج من أفعال بطل الحكاية الخرافية مسابقة تماما لتتابع الوحدات الأساسية عند فرويد، وذلك دون أن يكون أحدهما متأثرا بالآخر، أى أن وحدات فرويد الأساسية تحولت ، دون قصد، عند يونج الى وحدات ذات دلالات سيكولوجية فوحدة الخروج عند فرويد تصبح عند يونج خروجاً من داخل النفس المظلمة، ومن القيد الذى يأسرها، كما أن وحدة العودة تصبح عودة الى تعرف مكونات اللاشعور، بعد أن تصعد هذه المكونات الى السطح. وبين هاتين الوحدتين يقع الصراع العنيف بين قوتين متعارضتين، كل منهما تحاول أن تشد

الفرد نحوها، وهما قوة السلب وقوة الإيجاب، وكل منهما تتجسد، في الحكاية الخرافية، في شكل الأنماط العليا، مثل المارد والغول والغابة المظلمة والجبل الشاهق والرجل المعجوز والطيب والشجرة المانحة للعطاء، وهكذا.

ومعنى هذا أن بروب إذا كان قد توصل إلى القانون الذي يحكم حركة القص الخرافي، فإن يونج ومدرسته التي يعد من أعلامها بيثلهام، و«هوفنجفونبايت»، و«ماري لويسفونفرانس»، قد توصلوا من خلال القص الخرافي إلى القانون النفسي الذي يحكم سلوك الإنسان في الحياة. وإذا شئنا أن نربط بين النتيجتين اللتين توصل إليهما كل من العالمين، بروب ويونج، بعد أن ربط بينهما المجال الواحد الذي بحثا فيه، فإننا نقول إن القانون الذي يحكم النفس الإنسانية هو بعينه القانون الذي يحكم القص الخرافي. وكل هذا يؤكد عالمية هذا النمط، حيث أن الدافع إلى نشأته هو التكوين النفسي الموحد المودع داخل الإنسان حيثما كان هذا الإنسان.

١١

ونعود إلى تحليل بروب لنرى كيف تحولت وحداته في تشكيلات أخرى في أبحاث البنيويين المتأخرين، الذين رأوا أن وحداته يجب أن تتضافر في تكوينات بنائية أكثر عمقا مما توصل إليه. فبييرمارندا يرى أن الصراع المتكرر بين البطل والقوى

الشريرة، الذي يشمل القدر الأكبر من وحدات بروب، يمكن أن يتحول الى تكوين بنائى أساسى كبير، مثل جوهر الحكاية ، ويعبر عنه بميزان القوى بين البطل الخير والبطل الشرير(١٣).

ولا يعد هذا البناء الأساسى جوهر الحكاية فحسب، بل إنه يصلح أن يكون معيارا للتمييز بين حكاية وأخرى. فكلما بالغت الحكاية في غناء القوة الشريرة، كان البطل الخير أكثر روعة وقوة وجاذبية، والعكس صحيح . وبتعبير آخر نقول إن سحر الحكاية يتوقف على كمية الشر التي تمنح للقوة الشريرة. ولعل هذا يدفعنا ، كما يقول «ارنستا»، الى ألا نبدأ فهم الحكاية من زاوية قدرتها على جعل البطل جميلا ورائعا، بل من زاوية قدرة البطل الخير على هزيمة البطل الشرير الذى يتفنن فى إيذائه أكثر من مرة. فالبطل الخير لا قيمة لوجوده فى الحقيقة إلا من خلال القوة الشريرة. وإذا نحن سلمنا بهذا البناء الأساسى، أمكننا أن نوزع الوحدات الوظيفية الأخرى، التي تقوم بها الشخص المانحة والمساعدة، والأدوات السحرية، بين القوتين الكبيرين: قوة الشر وقوة الخير.

ويرى ميليتسكى(١٤) فى دراسة بنائية له حول القصة الشعبى، أن وحدات بروب، التي تدور حول انتصار البطل تارة وهزيمته تارة أخرى، تبرز دلالاتها البعيدة إذا نحن جمعناها فى وحدة بنائية كبيرة تسمى وحدة الاختبار. فأحداث الحكاية الخرافية تدور فى الحقيقة، من أولها الى آخرها، حول مجموعة من الاختبارات التي يترتب بعضها على بعض، فالاختبار الأول التمهيدي الذى تختبر فيه القوة

الشريرة البطل، أو ذلك الذي يتجاوز فيه البطل المحذور، اختبار فاشل بالضرورة، لأنه يترتب عليه الوحدة الأساسية التالية لذلك، وهى الشعور بتهديد يدفع البطل الى الحركة. ثم يلي هذا الاختبار الأولي الاختبار الأساسى الذى لابد أن ينجح فيه البطل ويحقق غايته. على أن الحكاية لا تنتهى عادة بهذا الكسب، بل إن هناك اختبارا اضافيا له أهميته في القصة، وهو الاختبار الذى يتعرض فيه البطل لفقد ما أحرز من قبل، وهو لى يسترد هذا لابد له من أن يقضى على الشر كلية.

ومن وجهة نظرميليتسكى، أن هذه الاختبارات لا تدور بين قوة خيرة وقوة شريرة، كما يرى پروب، بل إنها فى الحقيقة تدور بين العالم المعلوم والعالم المجهول، أو بين العالم الحسى والعالم الغيبى، أو بين ما هو ملك للوجود الانسانى، وما هو غريب عنه. ويعد البطل الوسيط الذى يقرب هذه العوالم بعضها من بعض، فبعد أن يفرغ من مغامراته ويعود أدراجه يكون المجهول قد اقترب من المعلوم، والغيبى من الحسى، والغريب من القريب. وهذا ما يمثل فى الحقيقة جوهر رسالة القصة الخرافية .

ويتحدث جريماس(١٥) عن وحدات أخرى أبعد دلالة فنيا واجتماعيا من وحدات پروب، فبدلا من وحدتى الخروج والعودة، يتحدث عن وحدتى الانفصال والاتصال، وهما وحدتان لهما دلالتهما على المستوى الفردى الاجتماعى. ذلك أن البطل لا يرحل الا عندما يحدث انفصال بينه وبين المجتمع. وتعتبر الحكاية عن هذا فى بدايتها

بمخالفة البطل للمحذور، على أن هذا الانقسام يكون مؤقتاً، لأن البطل يعود فيلتحم بمجتمعه عندما يصبح أكثر قوة وأكبر قدرة على التغيير الذي يشار إليه بقضائه كلية على القوى الشريرة. فكان رحلة البطل، وما يجتاز فيها من اختبارات، بمثابة تكليف يأخذه البطل على عاتقه حتى يستطيع أن يجعل المستحيل ممكناً.

ولعلنا نرى من كل هذه التشكيلات البنائية كيف ينحو التحليل الى استخلاص وحدات ذات دلالات اجتماعية، وهو الأمر الذي لم يكتثر له پروب، إذ أنه، وهو العالم الشكلي، كان يرى أن مهمته تقف عند تحديد الشكل واستخلاص نظريته.

على أن التحليل البنوي لم يقتصر على القص الشعبي، بل تعداه الى اللغز والمثل الشعبي والنكتة، وليس في وسعنا الآن أن نقدم الأبحاث التي تمت في هذه المجالات لاستخلاص بنائها الثابت الذي يكشف كل بناء منها بدوره عن موقف من المواقف القديمة للإنسان من الحياة والكون.

وحسبنا من هذا البحث أنه قدم من جهود الباحثين ما يؤكد عالمية التعبير الشعبي. وقد رأينا كيف كان هذا الموضوع يلح على الباحثين منذ البداية، وما زال يلح عليهم حتى اليوم.

على أنه ينبغي علينا أن نشير - في نهاية المطاف - إلى أن التعبير الشعبي مغرق في المحلية بقدر ما هو مغرق في العالمية. فإذا كانت هذه الأشكال من التعبير قد نشأت بدافع من الاهتمامات الروحية الانسانية، وإذا كانت هذه الاهتمامات قد فرضت أشكالاً

أدبية متنوعة ومحددة تعد تنظيماً فكرياً في أطر التشكيلات الفنية،
وإذا كانت هذه التشكيلات الفنية قد اكتشفت، إلى حد كبير، قوانينها
الابداعية، يظل التعبير الشعبي، على الرغم من هذه النظم التي
تحكمه على مستوى عالمي، قادراً على استيعاب كل مشكلات
الجماعة وكل رصيدها الحضاري على مستوى محلي.
فهل يمكننا أن نقول بعد ذلك إن التعبير الشعبي هو الحياة
الانسانية في إطارها العالمي والمحلي؟.

الهوامش:

- (١) دائرة المعارف البريطانية - الطبعة الخامسة عشرة - مادة فولكلور.
(٢) فون دير لاين: الحكاية الخرافية - ترجمة نبيلة ابراهيم ص : ٢٤ ط دار
القلم بيروت ١٩٧٤.

- Gerhard Lutz: Volkskunde, pp. 102-108- Berlin 1958. (٣)
Hermann Bausinger: Formen der Volkspoesie, Berlin (٤)
1968.p. 29
C. W. Von Sydow: Folktale Studies and Philology; Some (٥)
Points of View.
The Study of Folklore (ed) by Alan Dundes Berfley 1968.
Anna Brigitta Rooth: The Cinderella Cycle Lund 1951. (٦)
Gerhardt Lutz: Volkskunde. p. 104. (٧)
Anti Aarni: Der Mann aus der Paradise, Helsenki. 1915. (٨)
Axel Olrik: Epic laws of Folknarrative; the study of Folk- (٩)
lore p. 129 .
V. Propp: Morphology of the Folktale, Indiana University (١٠)
1968.
Anre Jolles: Einfache Formen. Zurich 1946. (١١)
P. Bogatyrev und R. Jakobsin, Die Folklore als eine beson- (١٢)
dere Form des Schaffens. utrecht 1929.
P. Maranda(e) Soviet Structural Folkloristics pp. 11-15 (١٣)
(Belgium 1974).
Ibid., pp. 73-48. (١٤)
P. Maranda. and K. Maranda structural Analysis of Oral (١٥)
Tradition, univ. of Pennsylvania 1971, P. 81 .

الفصل الرابع
الإنسان والزمن
في التراث الشعبي

(١)

من العبث أن نبحث في معجم الانسان البدائي والشعبي عن المصطلحات الفلسفية الخاصة بعلاقة الانسان بالزمان مثل الوجود والعدم، والشئ الحقيقي والوهمي، والثبات والضيورة إلى غير ذلك، على أننا اذا كنا ننتقد هذه المصطلحات الفلسفية ، فإننا نجد البديل عنها وهو الشئ نفسه أو الرمز المجسد في الأساطير والطقوس .

فمنذ أن وجد الانسان نفسه على سطح الأرض ، ملك العالم السماوي عليه حسه وفكره نتيجة شعوره العميق بارتباط حياته المادية بهذا العالم، فلما أطلق العنان لخياله في تصور هذا العالم، صورته صورة مطابقة لعالمه الحسي بما فيه من أنهار وجبال وخضرة. ولابد أن تتربع على عرش هذا العالم القوة المحركة لهذا الكون والمتحركة في مصيره، وهي الالهة. ولكن كيف كانت علاقة الانسان بالعالم السماوي وآلهته؟ هل كانت تتحكم في مصيره بحيث أنها اذا قضت عليه بالشر أو المرض والعجز، ارتضى هذا الحكم واستسلم له، أم أنه كان يتدخل في هذا الحكم بصورة أو بأخرى بحيث يغيره من مجرى الشر إلى مجرى آخر يقنعه بحقيقة وجوده، وبقيمة الحياة التي يحيهاها؟

أول ما يقال بصدد الإجابة عن هذه التساؤلات هو أن حقيقة العالم السماوي كانت تأسر الانسان البدائي، ومثله الانسان

الشعبي، إلى درجة أنه يحن دائما الى أن يعيش فيما يشبه هذه الحقيقة أو يقلدها . وإذا كانت حقيقة العالم السماوى مرتبطة كل الارتباط بقدسيته، فإنه يحاول قدر الامكان أن يخلع على المكان الذى يعيش فيه طابع التقديس، لأن هذه القدسية هى التى تشعره بمغزى وجوده وحقيقته. فهو فضلا عن أنه يشعر بعلاقة روحية بينه وبين الطبيعة التى يعيش وسطها لأنها تثير في نفسه قدسية العالم السماوى، فإنه يحرص على أن يشيد وسط المكان الذى يسكنه ما يجسد هذه القدسية، وليكن ضريبا لولى، أو كنيسة أو جامعا. وبهذا تكتمل قدسية المكان ويصبح صورة مصغرة للعالم السماوى المقدس. ولعل هذا يفسر لنا بناء الانسان القديم للاماكن المقدسة مثل الكعبة والقدس وبابل، فهى تمثل مع غيرها من الاماكن المقدسة صورة مكررة للنظام السماوى المقدس.. ومن ثم كانت بعض هذه الاماكن، ولا يزال بعضها الآخر، يمثل وجودا حقيقيا لا تتميز به الاماكن الدنيوية الأخرى. ولعل هذا يفسر لنا كذلك الانسان الشعبى على ألا يسكن مكانا جديدا، أو يعمر مكانا غير مأهول، إلا اذا أجرى بعض طقوسه، ولتكن اشعال البخور وقراءة التعاويذ أو الآيات المقدسة، ولتكن تقديم ضحية عند عتبة المسكن الجديد، ولتكن دفن تيمعة أو حجاب تحت أساس البيت الجديد. ومن البديهي أن الانسان الشعبى يفعل هذا لكي يكون المكان قابلا للسكنى، أما قبل ذلك، فإنه يكون منتميا الى عالم الفوضى حيث تجد الاشباح والعفاريت مأوى لها. أى أن الانسان الشعبى يستطيع أن يحول الفوضى الى

نظام عن طريق اجراء الطقوس ، وبهذا يصبح المكان مقدسا، ومن ثم تنشأ العلاقة الروحية بينه وبين هذا المكان.

وايست رحلة البطل من الاساطير والحكايات الخرافية للوصول إلى شجرة الحياة أو التفاحة الذهبية أو الأميرة المسحورة أو نبع الخلود ، سوى تعبير رمزي فني عن فكرة الوصول الى المكان المقدس. والطريق الى هذا المكان شاق ومحفوف بالمخاطر ، ذلك أن الوحش المهول يقف هناك متربصا بالبطل. وإذا كان هذا الوحش رمزا للفوضى ، فلا بد للبطل من أن يقتله، كي تستعيد الحياة نظامها وقديستها.

وكما يخلق الانسان الشعبي طابع القدسية على المكان، فإنه كذلك يخلق طابع القدسية على الزمان. والزمان المقدس يعنى الزمن الاسطوري الذي لا ينتهى . أى أن الانسان البدائي ومثله الشعبي يصارع التاريخ، بمعنى أنه أحداث متعاقبة لا يمكن تفاديها أو تفادى نتائجها، بل إنه يحن دائما الى الزمن الاسطوري، الزمن الأكبر حيث بدء كل شيء، وهنا يختلف الانسان الشعبي أساسا عن الانسان العصري (modern). فالثاني يحمل عبء الزمن وثقله، وهو يفكر دائما فى لا مغزى ولا معنى الحياة. ذلك لأن الحياة تصل بكل شيء إلى قمة ازدهاره وحيويته ثم تؤول به بعد ذلك الى الفناء . أما الانسان الشعبي الذى يسعى دائما الى الاحساس بوجوده الحقيقى، فإنه لا يريد أن يفقد صلته بالوجود ، ولا يريد أن يقع فريسة الاحساس باللامعنى. وهو يصل الى قمة هذا الاحساس عندما يجد

نفسه يعيد ما فعل من قبل، أي يمارس الطقوس والاحتفالات التي فعلها أجداده. ففي هذه الاحتفالات التي يمارس الجميع فيها طقوسا واحدة، يشعر الانسان الشعبي حقا أنه نعمة في لحن جماعي، بل في لحن الكون، هذا الكون الذي يتجدد دائما بتجدد لله ونهاره، وتجدد فصوله، وتجدد قمره.

الانسان الشعبي(١) اذن سعى الى تجديد الحياة، أى نحو الزمن الحسى وهذا ما تعنيه بحنيته الى الزمن الأسطوري، أى الزمن المتجدد كما عبر عنه فى أساطيره وما زال يعبر عنه فى احتفالاته وممارساته. ولا يعنى هذا أن الانسان الشعبي لا يشعر بنهاية الاشياء أو نهاية فترة ما، حقا إنه يشعر بهذا، ولكنه سرعان ما يشعر باستمرار الحياة، ويحن الى الخلق الجديد كما صورته فى أساطيره، فيقلده أو يعيد ذكراه.

وانطلاقا من هذه الفلسفة نستطيع أن نصل الى أبعاد طقوسه واحتفالاته البورية، وأن نكشف عن كنه كثير من ممارساته التي قد تبدو غامضة عندما يعجز الباحث عن أن يجد لها تفسيراً مقنعا.

ويمكننا أن نقسم هذه الاحتفالات الى نوعين: نوع يهدف الى تطهير حياته من الاشباح والأمراض والذنوب، والنوع الآخر يهدف الى تجديد نورة الحياة الطبيعية المرتبطة بالخصب والنماء.

أما النوع الأول فتتمثل طقوسه فى مراسيم التطهر، وفى الصيام الدورى، وفى طرد الاشباح والعقاريت من حياة الفرد والجماعة، وفى تقديم الضحية فى مناسبات معينة، وغير ذلك.

وأما النوع الثاني فتدور حوله كثير من الأساطير والطقوس التي عرفت شعوب العالم أجمع وما تزال تعيد ذكرها بصورة أو بأخرى، والواقع أن كلا النوعين من الاحتفالات يهدف الى الاحساس بجدة الحياة واستمرارها، وخلوها من عوائق الأحداث التي نعبر عنها بالتاريخ.

فقد يمارس الانسان الشعبى الزار فى أوقات دورية إثر إحساسه بوجود عائق بداخله يفسره بأنه تملك الجن له، وهذا العائق يحول بينه وبين الاحساس بالارتياح فى حياته، وغالبا ما ينتابه هذا العائق فى الحقيقة إثر حادث معين، ولكن لأن الانسان الشعبى ينزع دائما الى محور الزمن الحسى والعيش فى الزمن الأسطورى ، حيث يتجدد كل شيء ، فإنه لا يفكر فى هذا الحادث ، بل إنه لا يتذكره، وقد عبر أحد أبناء الشعب المصرى عن شعوره إثر اجرائه طقس الزار، بأنه يشعر أنه يولد من جديد، فهذا يمارس طقس بقصد طرد الاشباح من عالم الانسان، ولكن الهدف البعيد منه فى الحقيقة، هو البعث الجديد على نحو ما يحدث فى العالم الأسطورى، عندما تبعث الحياة بعد القضاء على العناصر الشريرة.

ويرتبط بفكرة تعلق الانسان الشعبى بالزمن الأسطورى المتجدد موضوع تقديسه للأموات. فحرص الانسان الشعبى على زيارة الأموات وتقديم القرابين لهم بصفة دورية، وحديثه عن أن الأموات يزرونه فى الأحلام، ويبلغونه قولا يتعلق بموضوع يعايشه، وقد يتنبأون بما يمكن أن يحدث فى المستقبل، كل هذا يعنى أن الأموات

قد انتفت عنهم الصفة التاريخية، وأنهم يعيشون معه على الدوام. ولهذا يتحتم تجديد العهد بينه وبينهم فى فترات دورية حتى يعيشوا معا فى مصالح دائم.

وحين الانسان الشعبى إلى الزمن الاسطورى المتدفق جعله يهتم بالاحتفال بتجديد نورة الحياة، وذلك عن طريق احتفالاته بالخصب والنماء. وهو فى هذه الاحتفالات يشخص ما رواه فى أساطير عن الحياة المتجددة فى العالم العلوى.

فقد احتفلات جميع شعوب العالم، وما تزال تحتفل بصورة أو بأخرى، بعودة النضرة للحياة، إما بعد صيف جاف حار أصاب المزروعات بجفافه، أو بعد شتاء قارس قتل المزروعات بصقيعه، ففى كلتا الحالتين كانت الشعوب تحيى، فى قداسة بالغة، الاحتفالات الدينية، وتجرى الطقوس التى تتوسل عن طريقها إلى الآلهة لكى تعيد الحياة نضرتها على الدوام.

وبعد الرقص عنصراً هاماً فى إجراء الطقوس لأن الفرض منه هو إثارة الطبيعة كى تسقط أمطارها فتمتلئ الأنهار بالمياه ويرتوى الزرع وتعود للحياة نضرتها .

وقد كان المصريون القدماء يحتفلون بفيضان النيل كل عام، بان يلقوا فيه بعروس مزدانة لكى يتزوجها النيل، فيعود إلى حيويته ونشاطه ومعنى هذا أن النيل الذى قد يصل نشاطه إلى حد الانهالك، لا بد أن يعود إلى كامل قواه وحيويته عن طريق الزواج الجديد.

وحول هذا المغزى تدور أسطورة ادونيس. فلقد كان ادونيس

شبابا جميلا اغرمت به الإلهة أفروديت. وذات يوم هاجم أدونيس ثور وحشى وأصابه بجرح أفضى به الى الموت. وحزنت أفروديت على موت حبيبها كل الحزن، وأخذت تتضرع للاله زيوس أن يعيد الحياة الى أدونيس. فاشفق زيوس عليها ومنع أدونيس منحة العودة الى الحياة، ولكن فى فترة معينة فقط من السنة. وتشير الطقوس التى كانت تؤدى للتعبير عن موت أدونيس وعن عودة الحياة اليه، كما يشير توقيت الاحتفال وطابعه، الى أن أدونيس لم يكن مجرد إله، بل كان تجسيدا للزمن المتجدد الذى يؤدى الى سلامة الطبيعة وحياتها على الدوام. فقد كان الاغريق يحتفلون بهذا العيد فى الربيع. وكان يحتفل به فى فلسطين فى شهر يونيه عندما يصل ازدهار النبات الى قمته. ويقع موت أدونيس فى التقويم السريانى المقدونى فى الثالث والعشرين من شهر سبتمبر كما يقع بعثه فى اليوم الأول من شهر اكتوبر، وهو بداية العام الجديد فى هذا التقويم. وكان الاحتفال بموت أدونيس يتميز بعويل النساء عليه بصفة خاصة ، وذلك لخوفهن من أن يصبن بالعقم، حيث أن الجذب يشمل كل مظاهر الحياة(٢).

ويذكرنا عويل النساء على أدونيس بما روى من عويل البابليين والكنعانيين بسبب اختفاء الههم تموز عنهم. وقد نجم عن ذلك ان حل الخراب بالأرض، وأصاب العقم الحيوان والانسان. عند ذاك رفع الناس أصواتهم بالبكاء والعويل متوسلين الى الاله تموز ان يعود اليهم، وسمع الاله تموز بكاءهم ، فاشفق عليهم، وقرر أن يضع حدا لمتاعبهم بأن يعود الى الأرض فترة قصيرة فى كل عام. وما هى ذى

بعض عبارات هذا العويل..

بكاؤنا يسمع فى كل مكان فى الأرض، مرضعاتها ومنخفضاتها
لعله يصل الى بيت الاله.

إنه عويل من أجل النبات الذى كف عن النمو
ومن أجل الشعير الذى ذبل
ومن أجل الناس والتطيع ، فقد كفوا عن التوالد.
ومن أجل موت الشباب والأطفال
ومن أجل النهر الذى كف عن الفيضان ومن أجل السمك
الذى اختفى.

ومن أجل الغابات التى لم يعد ينمو فيها شجر التمرسك.
ومن أجل مخازن البيوت التى لم تعد تستقبل النسيم
والغسل.

ومن أجل البرارى التى لم تعد تثبت فيها الحشائش.
ومن أجل القصر الذى ولت عنه بهجة الايام الماضية.
وأذا كان النص لم يشر الى احتفالات الشعب ببعث الاله تموز،
إلا أن تكملة النص تشير الى عودة الخصب الى الحياة مرة أخرى،
فقد ورد فيه :

لقد نزعرت الحشائش حيث كانت قد اختفت.

وتدفقت المياه وعاد الناس يجرعونها.

واستعاد الناس بناء الحضائر بعد أن كانت قد هدمت (١٢).

وقد تعود البابليون احياء ذكرى الصراع بين تيامات، وحش البحر الذى يمثل الفوضى، والاله مردوك الذى يرمز الى النظام، وقد تمكن مردوك من أن يقتل تيامات، ثم شرع بعد ذلك فى خلق الكون والانسان. وقد كانت الطقوس التى تحى ذكرى هذه الحادثة الأسطورية، تجرى على النحو التالى:

١ - قضاء فترة من التطهر والتكفير عن الذنوب، وتقديم الضحية
وهى تمثل الفترة التى كان فيها مردوك أسيرا فى الجبال عاجزا عن التخلص من سيطرة تيامات عليه. وكل هذا يرمز لمرحلة الفوضى التى سبقت خلق الكون وتنظيمه.

٢ - يدور الصراع بين فريقين أحدهما يمثل مردوك والآخر تيامات، ويصبح الناس بفريق مردوك ان ينتصر، بينما يدعون على الفريق الآخر بالفناء.

٣ - انتصار فريق مردوك الذى يعنى الخلق الجديد للعالم والانسان وما يعقب هذا من احتفالات (١٤).

ويحتفظ اليابانيون فى تراثهم بذكرى «تاماء»، والتاما عنصر روحى يعيش مع الانسان ومع الأموات مع القديسين. فاذا أوشك الشتاء على الانقضاء مسلما دورة الحياة الى الربيع: تهيجت التاما وحاولت

أن تترك جسم الانسان الحى، كما تحاول تاما الأموات أن تغزو مساكن الاحياء. والغرض من هذا الاحتفال المشبع بالمغزى النفسى الفسيولوجى هو تثبيت تلك المادة الروحية فى الجسم. ذلك أن النفس الانسانية التى يطول كبتها فى موسم الشتاء، تتهيج عندما تشعر بمقدم الربيع وموسم الازدهار والاختصاب. ومن ثم يجرى هذا الاحتفال لوضع حد لتهيجها لكى تمارس نشاطها فى نظام مع مطلع الميلاد الجديد.

كل هذه الشعائر والطقوس هى فى تكوينها البنائى نوع من سحر المشاركة كما شرحه فريزد فى كتابه «الغصن الذهبى». وهى تتبع أصلا من حاجة الانسان الشعبى الى تحرير نفسه من أسر الاحساس بالزمن عن طريق استحضار النموذج القديم الذى يجعله يشعر بأنه معاصر للخطة الميثولوجية لنهاية الحياة . وهو يشعر بالحاجة الى العودة الى تلك اللحظة أكبر وقت ممكن، لكى يجدد نفسه ويجدد حياته. وسواء كانت تلك الطقوس جمعية أو فردية، وسواء كانت دورية أو تلقائية، فإنها تحتوى فى بنائها على معنى الاحياء عن طريق تكرار الفعل القديم، الذى غالبا ما يكون فعلا قد شارك فى تكوين الكون لأول مرة. وكل ما يهمنا من سرد هذه الأمثلة هو تأكيد نزوع الانسان الى محو الزمن الحسى.

وأكثر ما يؤكد لنا هذه الفلسفة، تعلق الانسان الشعبى منذ القدم بالقمر، بحيث صاغ حوله الأساطير التى سنشير اليها وشيكا. فإذا كان القمر قد أسعف الانسان بقياس الزمن بطريقة حسية،

وذلك قبل ادراكه للحساب الشمسى بزمان طويل، فان القمر فى الوقت نفسه رمز للعودة الأبدية، إنه النمط القديم للاستمرار الذى يحن إليه الانسان الشعبى ويصارع الحياة من أجله. فكما أن القمر يبرز ثم يكتمل ثم يتمزق ويختفى ثم يعود حياة مرة أخرى، فكذلك يولد كل شىء فى الحياة، وينمو ثم يعود للحياة مرة أخرى.

(٢)

وفى مرحلة تالية لذلك كان ينظر الى الملك عند شعوب الحضارات القديمة، بل وعند بعض سكان افريقيا الأصليين فى العصر الحاضر، كان ينظر اليه بوصفه ممثلا للاله.

فقد كان الملك عند الاغريق يعد ممثلا للاله زيوس. وقد كانت الواجبات الملقاة على كاهل هذا الملك من المشقة بمكان، بحيث لا يمكن أن يقوم بها سوى رجل خال من أى عيب جسدى أو عقلى، أى لابد أن تتوفر لهذا الملك الحيوية والشباب طالما كان يحكم شعبه. لقد كان شعبه يطلب منه أن يكون مهابا من الرجال الأقوياء، وأن يستطيع أن يحكم بالعدل بينهم وأن تقبى الأرض طول مدة حكمه الشعير والقمح وتحمل الأشجار الفواكه والثمار الطيبة. ويلد القطيع الصغار، كما يتوالد السمك فى البحار، وأن يعيش الشعب فى رخاء دائم. والملك يقدر على تحقيق كل هذا لشعبه اذا كان خاليا من أى عيب جسدى أو عقلى، أما اذا كان مريضا على نحو ما، ابتليت مملكته بالمرض. «ولهذا فقد حذرت النبوءة الاسبرطيين من الحكم

الاعرج»(٥).

وقد روى فريز ما يشبه هذا التصور عند الاغريق ، عن قبيلة الشلوك التي تسكن النيل الأبيض فى منطقة تمتد من الشاطيء الغربى عند مدينة كاكا فى الشمال الى بحيرة نو فى الجنوب، كما تسكن الشاطيء الشرقى من النهر من فاشودة الى التوفيقية. فملكهم الذى كان يقيم فى فاشودة، ينظر اليه بوصفه تجسيدا للبطل المؤله «نياكج» الذى كان أول من استوطن بقبيلته هذا المكان وفقا لأسطورتهم. وقد كان هذا البطل يؤله بوصفه مانح المطر. وعلى الرغم من تقديس القبيلة للملك على هذا النحو فإنه لم يكن يسمح له بأن يصير هرما ضعيفا، والا سرت عدوى الضعف الى قبيلته، فيمرض القطيع وتذبل المحاصيل ويموت الرجال باعداد كبيرة، واحدى علامات ضعف هذا الملك عجزه عن تحقيق رغبات زوجاته اللاتي يمتلك منهن العدد الكبير. فاذا حدث هذا رفعت الزوجات شكواهن الى رؤسائهن الذى يشرعون على الفور فى تعريض الملك العجوز للقضاء، واحلال ملك شاب قوى مكانه(٦).

وكل هذا يعنى أن الملك لم يكن مجرد رجل يحكم، بل كان تجسيدا لقوة إلهية مرتبطة بخصب الأرض ورياء الناس ، وقدرة الانسان والحيوان على الاخصاب. إنه تصف اله ونصف انسان، ومركزه يقع بين الناس والأرض من ناحية، والقوة الخفية التى تتحكم فى مصائر الناس من ناحية أخرى. وسواء كان هذا الملك هو أنونيس أو تموز، أو كان ملكا حقا، فإن نسيج قصته واحد، وطقوس

الاحتفال بموته وبعثه واحدة، ويتألف نسيج القصة أساسا من مجموعة من المتناقضات هي الموت والبعث ، والجذب والخصب ، والحزن والبهجة.

وقد ظل تأثير هذه الأساطير ممتدا حتى العصور الوسطى . فقد شاع فى القصص الرومانسى فى هذه الفترة فى أوروبا نمط قصصى هو قصة «الملك الصياد والكأس» The Fisher King and the Grail وقد درست جيسى وستون «هذه القصة فى كتابها القيم «من عصر الطقوس الى العصر الرومانسى» . بقصد الكشف عن أصول هذه القصة، وتفصيل الطقوس والأساطير القديمة الخاصة بتجديد الحياة، يؤكد أن قصة الملك الصياد والكأس ليست سوى امتداد للأساطير القديمة. ولا يرجع ظهور هذه القصة فى الأدب الرومانسى فى العصور الوسطى الى مجرد تقليد هذا الأدب الشعبى القديم واستيحائه لبعض نماذج، بل يرجع الى امتداد الاعتقاد القديم فى حد ذاته أن الحياة تتجدد كلما آل بها الزمن الى الهرم، وأن هذا التجدد يحتاج الى اجراء طقوس معينة لكى تعود القوة والحياة الى الشخص الاسطوريه التى يرتبط شبابها بشباب الأرض ومن عليها.

ويتلخص هذه القصة فى اكمل رواياتها فى أن الملك الصياد كان يعاني من ضعف بسبب مرض أو بسبب الهرم. ولو كان ضعف هذا الملك يعنيه وحده، لما اهتم بذلك أحد، ولكن هذا الضعف الجسدى، وربما العقلى كذلك الذى انتابه، هدد بلاده بالخراب. وكان يتطلب

الأمر، لكي يستعيد الملك قواه وحيويته، أن يرحل فارس شاب الى قلعة بعيدة يكتنفها الغموض ليحضر منها السيف والكأس. وما أن وطئت قدماه هذا المكان حتى بدت له أشياء يقف لها شعر الرأس رعباً. فقد بدا له في السكون والظلمة المخيمة على المكان، جسد ميت، كما امتدت اليه يد مُدْمِيّة من مكان مجهول، والى جانب هذا سمع أصواتاً مرعبة تحذره من الاقتراب من هدفه، ولكن الفارس البطل استطاع رغم كل ذلك، مستعيناً بتعاويذه السحرة، أن يصل الى مطلبه. ثم راح بعد ذلك في سبات عميق. فلما استيقظ وجد أن القلعة قد اختفت، وأبصر نفسه يسير وسط ربوع خصبة مليئة بالورود. وعندما عاد الى بلده، حيث ترك الناس ليكون ويولولون بسبب الخراب الذي يتهددهم، وجد المأتم قد انقلب الى فرح وسعادة، ووجد الناس ينتظرون قدومه لكي يستقبلوه استقبال البطل الذي استطاع أن يعيد للملك شبابه وحياتهم الخصب بعد ان تمكن من الحصول على الكأس والسيف.

هذه القصة التي وردت في ملحمة الملك آرثر وفي قصة برسيغال، وربما في غير ذلك من القصص الذي شاع في العصور الوسطى، تشبه ولا شك الأساطير الطقوسية التي سبق أن أوردناها.

واذا كان الباحثون قد انتهوا الى أن الكأس يرمز للانثى، وأن السيف يرمز للذكر، فإن نداء الملك الذي يسعى الفارس في الحصول عليه اذن، يتمثل فيما يمكن أن يعيد للملك قواه الجنسية لكي يكون قادراً على الاخصاب فتخصب الأرض ، نتيجة لذلك،

بتأثير سحر المشاركة.

ولا ننسى أن نذكر في هذا المجال أن لقب «الملك الصياد» هو في حد ذاته الرمز الذي تدور حوله الأسطورة بأكملها . ذلك أن السمكة تعد رمزا للاخصاب منذ العصور القديمة حتى اليوم ومعنى هذا أن الملك الذي يرتبط بشباب الأرض بشبابه، ينبغي أن يكون ممتلكا لمصدر الاخصاب وما يتولد منه، وهو الماء.

على أن أساطير الخصب القديمة لم يقف تأثيرها عند هذا الحد، بل ما يزال تأثيرها وتأثير المعتقد نفسه جليا في الحياة الشعبية المعاصرة وفي التفكير الشعبي بصورة أو بأخرى. فاحتفالات الربيع التي تجرى في جميع أنحاء العالم، ومن بينها احتفالنا الشعبي بشم النسيم، ليس سوى تكرير للطقوس القديمة، وإن غاب المضمون الديني المقدس عن هذه الاحتفالات. وقد اعتاد الأطفال في بعض قرى مصر أن يصنعوا عروسة من الخشب أو القماش ويلبسوها، ويطوفوا بها في الشوارع ليلة الاحتفال بشم النسيم، ثم كانوا يحرقون العروس في نهاية الاحتفال ويلقوا بها في النيل وهم يغنون:

عروسة شم النسيم

كل سنة وانتم طيبين

عروسة شم النسيم

سنة بيضه على حاضرين

قوم اصحى يا وخم

قوم اترك البلد

فالعروسة هنا رمز للسنة المنصرمة التى أصابها الهرم بحلول فصل الشتاء، ولابد لهذه السنة أن تتجدد بحلول فصل الربيع. ولهذا فان العروسة يلقي بها فى الماء لأنه أصل كل شىء حى كما سبق أن ذكرنا، ومن هنا نفهم الصلة بين الأغنية وحرق العروسة، إذ أن الأغنية تتمنى للناس بعد القضاء على الشىء البالى، عاما كله خير وبركة، مليئا بالحياة والنشاط، وليس احتفال الشعب بالزواج وفقا لطقوس معينة، ودعائهم للعروس ليلة زفافها بقولهم «رينا يجعلك شجرة تطرح وتملا المطرح»، سوى تعبير عن الاحتفال باستمرار الحياة المتمثلة فى جيل مخصب يعقب جيلا أصابه الجذب والهرم، بل أن الربط بين الشجرة المثمرة والعروس المخصبة لأكبر دليل على حنين الشعب لأن يرى الاخصاب المتجدد فى كل مظاهر الحياة.

ويحتفل الشعب بميلاد الطفل بطقوس معينة حيث أن هذا الميلاد رمز لاستمرار الحياة. ولهذا فان الشعب يحيط هذا الميلاد الجديد بكل ما يضمن له البقاء والاستمرار، فهو يحميه من الأرواح الشريرة عن طريق تعاويذه وطقوس سحره، وهو يجرى له احتفالا خاصا فى اليوم السابع من ميلاده عندما تفارقه الملائكة وفقا لاعتقاده، بعد أن رعبه من الشر الذى يكون معرضا له أكثر ما يكون فى السبعة أيام الأولى من ميلاده. وفى هذا الاحتفال يدق الهاون حتى تهرب الأرواح الشريرة التى تقزع من صليل النحاس، كما أنه يضع بجانبه الماء من القلة أو الابريق، وكذلك يضع سبع حبات فى الماء كى تنبت.

وهذا تعبير رمزي مُجَسَّد مفزاه أن تكون حياة الطفل جارية جريان الماء، ونضرة نضرة الزرع .

وحنين الشعب الى الزمن الأسطوري يدفعه لأن ينتزع الشخصيات الجذابة التي تروقه اسبب أو لآخر من اطارها التاريخي ويضعها في قالب أسطوري. ومن هنا ظهرت أساطير هورقل وجلجامش ومارجرچس والسيد البدوي وعنترة وغيرهم. وكلها ينزع الى تشكيل الحدث الواقعي في شكل أسطوري، بحيث يصبح هذا الحدث الأسطوري هو الأصل ، والحدث الواقعي صورة ممسوخة له. ونلاحظ أن كل هذه الشخصيات صارت القوى المهيمنة سواء كانت تتيئا أو غيره، إن هذا الفعل وحده يكفي أن يزوج بها في الزمن الأسطوري ويبعدها عن الزمن التاريخي. وكلما ارتبطت الشخصيات بطقوس معينة تمارس دوريا على سبيل الاحتفال بذكرها، عاشت هذه الشخصيات على الدوام في ضمير الشعب. ولهذا كانت شخصية القديس مارجرچس والسيد البدوي على سبيل المثال ما تزال وسوف تظل ماثلة في نفوس الشعب المصري، في حين أن شخصيات السير الشعبية مثل الظاهر بيبرس وعنترة قل حجمها بمجرد اختفاء الانماط القصصية التي نسجت حولها، وذلك لعدم ارتباط تلك الشخصيات بطقوس معينة.

وإذا قام الانسان الشعبي بعمل تتعلق حياته بنتيجته، سرعان ما يشعر بسيطرة العالم المقدس عليه، أو لنقل أنه سرعان ما يتجاوز العالم المعلوم الى العالم الغيبي، حيث يعيش فترة في الزمن

الأسطوري المقدس، فقد حكى لنا صياد من منطقة رشيد الساحلية في مصر عن تجربته الشخصية عندما يخرج للصيد من رشيد متوغلا في أعماق البحار فقال: عندما نقف على الشاطئ ، وقد استعد المركب للاقلاع توجه بصرنا الى ضريح الشيخ أبى مندور الذى يقع قبالتنا على الساحل الآخر. فاذا بشعلة خافتة من الضوء تخرج من هذا الضريح وتتجه الينا. عند ذاك نتوكل على الله ونبحر والضوء ملازم لنا كانه النور الهادى لنا فى الطريق . ويظل هذا الضوء يصحبنا حتى نجتاز المنطقة الخطيرة. وعند ذاك ينحسر الضوء ويرتد الى الضريح، وبعد ذلك نشتم رائحة بخور عطرٍ تنتشر فى الجو .

وقد يبدو هذا السلوك ساذجا لمن هو بعيد عن روح الحياة الشعبية، ولكننا عندما نتعمق فى طبيعة الانسان الشعبى، ندرك أن هذا السلوك ينتمى الى فلسفته العامة في اكساب كل ما هو دينوى طابعا دينيا مقدسا، لأن الحقيقة الكبرى لا تتمثل إلا فى هذا الشيء المقدس . ومن ثم فقد نقل الحدث الحسى الى الزمن اللاهسى الأكبر حيث تقضى القوة الخيرة على القوة الشريرة ، فتعود للحياة صيرورتها الدائمة ونظامها .

(٣)

ويتوقع تجسيد الشعوب لفكرة الزمن اللامتاهى بحيث تأخذ أشكالا عدة تكون منبعها لتراث شعب خصب . وقد سبق أن رأينا

كيف انتشرت في التراث الغربي حتى العصور الوسطى فكرة الملك المقدس الذي يتحتم عليه أن يظل شاباً مليئاً بالحياة والا قضى عليه بالموت. أما في مجتمعنا العربي، فقد تجسدت فكرة الزمن اللامتناهي في شخصية الخضر وفيما صيغ حولها من روايات .

فمن هو الخضر؟ ولماذا سمي بهذا الاسم؟ يفاجئنا هذا الاسم في شرح المفسرين للآيات القرآنية التي تحكى عن مقابلة موسى عليه السلام للشخصية المجهولة عند مجمع البحرين على نحو ما ورد في سورة الكهف في قوله تعالى «واذ قال موسى لفته لا أبرح حتى أبلغ مجمع البحرين أو أمضي حقبا . فلما بلغا مجمع بينهما، نسيا حوتهما فاتخذ سبيله في البحر سرياً . فلما جاوزا قال لفته أتنا غداً لقد لقينا من سفرنا هذا نصبا . قال أرأيت إذ أوتينا إلى الصخرة فأنسى نسيت الحوت وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره واتخذ سبيله في البحر عجبا . قال ذلك ما كنا نبغ ، فارتدا على آثارهما قصصا . فوجدا عبداً من عبادنا أتيناها رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علماً».

وقد أورد الطبري على عاداته روايات عدة تشرح سبب نزول هذه الآيات وتفسرها في الوقت نفسه. ومن بين هذه الروايات أورد رواية هذا نصها: «ان موسى هو نبي بنى اسرائيل سال ربه فقال : أي رب ان كان في عبادك أحد هو أعلم مني فادلني عليه. فقال له نعم في عبادي من هو أعلم منك. ثم نعت له مكانه وأذن له في لقيه. فخرج موسى ومعه فته ومعه حوت مليح وقد قيل له: اذا حيى هذا الحوت

في مكان فصاحبك هنا لك وقد ادركت حاجتك. فخرج موسى ومعه فتاه، ومعهما ذلك الحوت يحملانه، فسار حتى جهده السير وانتهى الى الصخرة والى ذلك الماء، ماء الحياة، من شرب منه خلد ولا يقاربه شيء ميت الا حيى. فلما نزل ومس الحوت الماء حيى فاتخذ سبيله في البحر سرياً. فانطلقا. فلما جاؤا منقلبته قال موسى: أتنا غداً لقد لقينا من سفرنا هذا نصيباً. قال الفتى وذكر: «أرأيت اذ أؤينا الى الصخرة فانى نسيت الحوت وما أنسانيه الا الشيطان ان اذكره، واتخذ سبيله في البحر عجباً». قال ابن عباس : فظهر موسى على الصخرة حتى انتهينا اليها. فإذا برجل متلفف فى كساء له: فسلم موسى فرد عليه السلام ثم قال له، ما جاء بك ان كان لك فى قومك شغل؟ قال له موسى : جئت لتعلمنى مما علمت رشداً. قال: انك ان تستطيع معى صبراً ، وكان رجلاً يعلم علم الغيب قد علم ذلك» (٧).

وفى رواية أخرى أن رجلاً من بنى اسرائيل سأل موسى: «هل على الأرض أحد اعلم منك يا رسول الله؟ قال: لا. فبعث الله جبرئيل الى موسى عليهما السلام فقال : ان الله يقول: وما يدريك أين أضاع علمى. بل ان على شط البحر رجلاً أعلم منك. فقال ابن عباس: هو الخضر. فسأل موسى ربه ان يريه اياه. فأوحى الله اليه أن انت البحر فانك تجد على شط البحر حوتاً. فخذ قاذفه الى فتاك ثم الزم شط البحر. فاذا نسيت الحوت وهلك منك، فثم تجد العبد الصالح الذى تطلب» (٨).

وروى ان ابن عباس تمارى هو والحر بن قيس بن حصن الفزارى
 فى صاحب موسى: فقال ابن عباس: «هو خضر، فمر بهما أبى بن
 كعب فدعاه ابن عباس فقال: انى تماريت أنا وصاحبى هذا فى
 صاحب موسى الذى سأل السبيل الى لقيه. فقال سمعت رسول الله
 صلى الله عليه وسلم يذكر شأنه؟ قال: انى سمعت رسول الله صلى
 الله عليه وسلم يقول: بينا موسى فى ملا من بنى اسرائيل اذ جاءه
 رجل فقال: تعلم مكان أحد اعلم منك؟ قال موسى: لا. فأوحى الله الى
 موسى: بل عبدنا خضر. فسأله موسى السبيل الى لقيه. فجعل الله له
 الحوت آية وقيل له: اذا فقدت الحوت ارجع فانك ستلقاه. فكان
 موسى يتبع أثر الحوت فى البحر. فقال فتى موسى لموسى: رأيت
 إذ أويئنا الى الصخرة فانى نسيت الحوت. قال موسى: ذلك ما كنا
 نبلغ، فارتدا على آثارهما قصصا، فوجدا عبدنا خضرا، وكان من
 شأنهما ما قص له فى كتابه»(٩).

من كل ذلك نستخلص ما يلى:

(أولا : ان الآيات القرآنية لم تذكر اسم ذلك العبد الذى لقيه
 موسى، بل اقتصر على الإشارة الى كنهه فى قوله تعالى: «فوجدا
 عبدا من عبادنا آتيناها رحمة من عندنا وعلماها من لدنا علماء». وعندما
 شرع المفسرون فى شرح الآية، وألحوا على تحديد اسم هذا العبد
 حتى تتحدد شخصيته ويصبح تجسيدا لطبيعة مميزة بأفعالها
 وروحانياتها. وهذه الطبيعة لا تنتمى الى الطبيعة البشرية كلية، بل
 إنها تخرج عن دائرة الأنبياء المعروفين لتدخل فى مجال أشد قربا

الى الطبيعة الالهية، وأكثر ابتعادا عن الطبيعة الانسانية. وعندما سميت هذه الشخصية باسم أطلق عليها اسم الخضر وليس هناك شك في أن الاسم يعنى الخضر أى النضرة الدائمة.

ثانيا : أن أكثر ما يميز هذه الشخصية هو وصولها الى العلم الغيبي، وعلى الرغم من أن موسى نبي إلا أن الآيات شاعت أن تؤكد أن نبوته لم ترفعه كلية عن مستوى قدرات البشر العاديين. ولهذا فإن أول ما يفاجئنا فى الآيات، ادراك هذا العبد بأنه أرفع قدرا من موسى، ولم ينس لذلك أن يذكر موسى بهذا الأمر منذ بداية مقابلاته له وطوال رحلته معه: قال له موسى : «هل اتبعك على أن تعلمن مما علمت رشدا. قال انك لن تستطيع معي صبرا. وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا. قال ستجدنى ان شاء الله صابرا ولا أعصى لك أمرا. قال فان اتبعتنى فلا تسألننى عن شيء حتى أحدث لك منه ذكرا». فلما أُلح موسى على أن يعرف منه ما عجز علمه عن إدراك مفزاه، ذكره العبد أكثر من مرة بوعده له بأنه لن يتدخل فى شئونه فكان موسى يعتذر له المرة تلو الأخرى. حتى اذا نفذ صبر موسى والعبد معاً، شرع العبد فى ازالة الستر الذي يقف حائلا بين موسى وبين إدراك الحقيقة الغيبية، ولكنه فارقه واختفى إثر ذلك، «قال هذا فراق بينى وبينك، سأتبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا». وكان العبد أو الخضر، فى أثناء تفسيره لمغزى ما أقدم عليه من فعل يبدو فى ظاهره منكرا، وان كان فى باطنه فعلا طيبا، ينسب الارادة لنفسه: «فأردت أن اعيبها» «فخشينا أن يرهقهما

طفيانا وكفرا» فأردنا أن يبدلهما ربهما خيرا منه زكاة وأقرب رحما». حتى اذا جاء الى نهاية تفسيره «ذكر ان الارادة الالهية هي التي أودعته سرها»: «وما فعلته عن أمرى». ومعنى هذا أنه بعد ان منح هذا السر الالهى، أصبحت له قدرة التصرف وفقا لما ينجلي له باطن الأمر.

ثالثا : إن العلامة التى أعطيت لموسى للتعرف على هذا العيد المجهول، تحدثت أولا فى العثور عليه فى مكان ما، سمي بجمع البحرين، وأثر حادث غريب هو أن السمكة المملحة التى كان يحملها فتى موسى لابد أن تحيا إثر تسريبها فى البحر. ولهذا عندما أعلم الفتى موسى بأن السمكة تسربت فى البحر، على نحو ما ورد فى الآية الكريمة: «أرأيت اذ أؤينا الى الصخرة فانى نسيت الحوت وما أنسانيه الا الشيطان، أن أنكره، وأتخذ سبيله فى البحر عجا». غرد موسى قائلا على الفور: «ذلك ما كنا نبغ» ولعل هذا ما دفع بعض المفسرين لأن يوضح طبيعة الماء الذى تسربت اليه السمكة، أو بالأحرى الحوت، بقوله: «فسار (أى موسى) حتى جهده السير وانتهى الى الصخرة والى ذلك الماء، ماء الحياة، من شرب منه خلد ولا يقاربه شىء ميت الا حى». فلما نزلوا ومس الحوت الماء حى «فاتخذ طريقه فى البحر سربا». والواقع ان حتمية وجود العبد الصالح أو الخضر عند هذا الماء بعينه الذى حى فيه الحوت يدعو الى التساؤل: هل هناك علاقة بين عودة الحياة الى الحوت إثر لمسها لهذا الماء، وبين وجود الخضر فى هذا المكان؟ وبمعنى آخر: هل يعد

شجرة الأبرار
شجرة الأبرار
شجرة الأبرار

هذا الصبح المصالح خالدا لكونه كان يعيش عند نبع الخلود الذي شرب منه بالضرورة؟ وهل اصطلاح، لهذا السبب بعينه، على تسميته بالخضر أى الذى يتصف بالنعرة الدائمة؟ هذا على الأقل ما رسخ فى نفوس الشعوب الاسلامية، وساعد على أن تعيش هذه الشخصية فى ضمائر الناس بوصفها تجسيدا للزمن اللامتناهى.

ونحاول الآن أن نرى كيف استغلت هذه الشخصية فى الروايات الشعبية .

لعب الخضر دورا مهما فى حياة بعض الشخصيات التاريخية البارزة التى نسج حولها القصص الشعبى. ومن تلك الشخصيات شخصية ذى القرنين التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم . ووفقا للرواية الشعبية المدونة التى رواها وهب بن منبه فى كتاب «التيجان فى ملوك حمير» عن ذى القرنين، ان الصعب ذا القرنين - كما يسميه - رأى فى مطلع حياته، وقبل أن يقوم بمغامراته العجيبة، رأى رؤى غريبة على مدى أربع ليال على التوالي. فقد رأى فى الليلة الأولى «أنه يرقى جبلا عظيما منيعا لا يسلك فيه سائر من هول ما رأى، اذ أشرف على جهنم وهى تحته تزفر وأواجهها تلتطم». ورأى فى الليلة الثانية «كأنه نصب له سلم الى السماء ورقى عليه، فلم يزل يرقى حتى بلغ الى السماء، فسل سيفه ثم علقه مصلتا الى الثريا، ثم أخذ بيده اليمنى الشمس وأخذ بيده اليسرى القمر، ثم سار بهما وتبعته الداررى والنجوم ثم نزل بهما الى الأرض، فلم يزل يمشى بهما وتبعته النجوم فى الأرض» وفى الليلة الثالثة رأى «كأنه جاع

جوعا شديدا ويظهر الى الأرض فصارت له غداء، فأقبل عليها يأكل جبلا جبلا وأرضا أرضا حتى أتى عليها كلها، ثم عطش فأقبل على البحار يشربها بحرا بحرا حتى أتى على السبعة أبحر. ثم أقبل على المحيط يشربه فلما أمعن فيه اذا هو بطين وحمأة سوداء لم تسخ له بما أتاها. فلما نام في الليلة الرابعة رأى كئن الانس والجن أتوه من الأرض كلها حتى جلسوا بين يديه، ثم أقبلت البهائم والانعام من الأرض كلها حتى جلست بين يديه. ثم أقبلت الوحوش من الأرض كلها حتى جلست بين يديه، ثم أقبلت الطير كلها حتى أظلتها، وأقبلت الهوام من جميع الأرض كلها حتى حفت به، ثم أقبلت الرياح حتى استدارت فوقه» (١٠).

وكان من الطبيعى أن يشعر نو القرنين بقلق بسبب هذه الرؤى، ولهذا فقد سعى إلى من يفسرها له. وأشار عليه أحد حكماء قومه بقوله: «ليس على الأرض من يفسر تأويل رؤياك الا نبي بيت المقدس من ولد اسحق ابراهيم الخليل». فاستعد الاسكندر لمقابلته فلما نزل بيت المقدس سأل عن النبي الذى ذكر له ولم يطلب شيئا غيره حتى ظهر عليه. قال له الصعب: أنبى أنت؟ قال له موسى الخضر: نعم. عند ذاك قص عليه نو القرنين ما رآه في رؤياه. فاعلمه الخضر بانه مقدم على مفامرات وفتوحات وانه سيصطحبه فيها. وسار نو القرنين يفتح البلاد البعيدة التى يسكنها أقوام غرباء والخضر بصحبته. وكان كلما عَن له أمر من الأمور، سأل الخضر، وكان الخضر يجيبه في غير تعنت. حتى اذا اقتربا من صحرة، حاول نو القرنين أن

يرقاها عدة مرات، ولكنها كانت فى كل مرة تستغنى وترتعد وتقعقع.
فلما دنا منها الخضر سكنت فرقى عليها، فلم يزل يرقى وذو القرنين
ينظر اليه والخضر يطلع الى السماء حتى غاب عنه. فتاداه مناد من
قبل السماء. أمض أمامك فاشرب فانها عين الحياة، وتظهر فانك
تعيش الى يوم النفخ فى الصور، ويموت أهل السماوات وأهل
الأرض، فتنوق الموت حتما مقضيا... فلما رجع الخضر الى ذى
القرنين، قال له: ياذا القرنين انى شربت من ماء الحياة وتظهرت منه
وأعطيت الحياة الى يوم النفخ فى الصور وموت أهل السموات
والأرضين ثم أموت حتما مقضيا، ومنعت أنت ذلك ولك مدة تبلغها
وتموت، فارجع فليس بعدها مزيد لانس ولا جن» (١١).

ولم تقف هذه الحقيقة، رغم هولها، دون مواصلة ذى القرنين
لمغامراته فى العالم المجهول بعد أن فرغ من غزو العالم المعلوم.
وذات مرة قاده الطريق الى مكان تشيع فيه الرهبة ويشيع فيه
السكون، ولم يكن قد ادرك إنه قد تجاوز حدود الأرض الى عالم
الملائكة، وفجأة برز له شخص أخذ يزجره على نهمة الذى دفعه لأن
يتجاوز عالم الانس الى عالم الملائكة. وفى النهاية قدم له هذا
الشخص حجرا صغيرا وقال له: «زنه بما ترى عينك فى الدنيا، فان
لك فيه عظة وعبرة». فأخذ ذو القرنين الحجر «فوزنه بجميع جواهر
الأرض فرجح عليه، ولم يزل يرجح كل ما وزنه به، ولو وزنه بالكثير
من جميع ما فى الأرض ما وزنه، والخضر ينظر إليه ساكنا، قال له
ذو القرنين: ياولى الله، هل عندك علم من هذا المثل؟ قال له: نعم هذا

الحجر مثل لعينيك، لم يملأ عينك جميع ما فى الأرض، مثل هذا الحجر الذى لم يرجع عليه شىء فى الأرض، ولكن هذا يملؤها. ومد يده فأخذ قبضة من تراب فجعلها فى الكفة وجعل الحجر فى الكفة الأخرى فرجع عليها التراب وخف الحجر. قال له الخضر: هذه عينك لا يملؤها الا التراب وهو الغالب عليها. «(١٢).

هذه هى رواية وهب بن منبه لقصة ذى القرنين. وهى تشبه الى حد كبير رواية عبيد بن شريح، عن ذى القرنين فى كتابه «أخبار اليمن وأشعارها وانسابها». ويختتم وهب بن منبه روايته بقوله: «ومات ذو القرنين بعد ذلك بفترة، ثم غاب الخضر فلم يظهر الى أحد بعده الا لموسى بن عمران صلى الله عليه وسلم، وعلى جميع النبيين(١٣).

نستخلص من هذه الرواية ما يلى:

- ١ - إن اسم الخضر فى هذه الرواية أصبح موسى الخضر. وهذا اعتراف صمعى بأنه هو العبد الصالح الذى لقيه موسى عند مجمع البحرين، وفقا لما اصطلح عليه المفسرون.
- ٢ - حدث خلط تاريخى فى الروايات الشعبية عندما تصور الرواة أن ذا القرنين الذى عرف بأنه الاسكندر الاكبر (انظر الطبرى ج ١٦ فى تفسير آية «ويستلونك عن ذى القرنين» من سورة الكهف، قد عاش قبل زمن موسى، وبهذا يكون الخضر قد ظهر له قبل أن يظهر لموسى. بل إن أول ظهوره كان لذى القرنين، ثم ظهر من بعده لموسى ولجميع النبيين كما تقول الرواية.

٢ - إن المضمون الأساسي الذي شاء الراوى الشعبى أن يبرزه فى قصة الاسكندر هو خلود الخضر فى مقابل فناء الانسان العادى مهما بلغت سطوته وبعد صيته. والسبب فى خلود الخضر شربه من عين الحياة أو ماء الحياة، فى حين حرم هذا على ذى القرنين. ولكن على الرغم من خلود الخضر ، فإن خلوده ليس نهائيا ، فهو سوف ينوق الموت قبل البعث مباشرة كما وضع له الصوت الذى سمعه عندما رقى الصخرة فى قوله: «امض أمامك واشرب فإنها عين الحياة، وتطهر، فأنك تعيش الى يوم النفخ فى الصور ويموت أهل السماوات والأرض فتنوق الموت حتما مقضيا».

وقد نتساءل بعد ذلك: لماذا لم يمتد القصص الشعبى بقصة الخضر مع سيدنا موسى بدلا من ربطه بين الخضر وذى القرنين مرة أخرى؟ ونحن نرد على ذلك بمآته من السمات الأساسية فى القصص الشعبى استغلال الحادثة الجزئية (الموتيف) فى أكثر من قصة، بل ونقلها كلية فى بعض الاحيان من القصة التى ارتبطت بها أصلا الى غيرها من القصص المؤلف. وربما كانت أهم حادثة جزئية استرعت نظر القصص الشعبى فى قصة الخضر وموسى، هى خلود الخضر. فلما شاء أن يقابل بين الخلود الذى يحن إليه، بل ويشعر أنه جزء من تكوين هذا الكون، وبين الفناء الذى قدر للانسان مهما بعد صيته، ربط بين الخضر والاسكندر الذى لم يضارعه انسان فان فى فتوحاته.

هذا شئ، والشئ الآخر هو أن شخصية الاسكندر الاكبر، فى

الحقيقة، لم تستهوى خيال القصاصين العرب وحدهم، بل استهوت خيال جميع القصاصين في بلاد العالم على وجه التقريب. وتكاد تتفق الروايات العربية والأجنبية جميعا حول رغبة الاسكندر الملحة في الحصول على الخلود، كما أنها تتفق جميعا في أنه حرم هذا الخلود، في حين قدر لشخصية أخرى هي الخضر في الروايات العربية وطاهي الاسكندر في الروايات الغربية. فتحكى هذه الروايات الأخيرة أن الاسكندر قام بمغامرة الى بلاد الظلman بهدف الوصول الى منبع الفرات حيث يوجد نبع الخلود. وطال تجوال الاسكندر في بلاد الظلman دون أن يهتدى الى مطلبه، فلما تعب استقر مع طاهيه عند نبع تخيله نبعاً عادياً كسائر الانبع التي مر بها. ثم طلب من طاهيه أن يعد له طعاما، فأخذ الطاهي سمكة مملحة وفزل في النبع لكي يغسلها، ولكنه فوجيء بأن السمكة تحيا وتتسرب في البحر، وادرك الطاهي تواً أنه بإزاء نبع الخلود. فأسرع وتجرع جرعات من مياهه، وأخفى خبر هذا الحادث عن الاسكندر. ثم أعد له طعاما آخر. فأكلا معا ثم استأنفا سيرهما، حتى بعدا كلية عن هذا النبع، ولم يكن هناك سبيل للرجوع اليه. وساء الاسكندر أن يستريح مرة أخرى، ثم طلب من طاهيه أن يقص عليه حكاية لتسليته، فحكى الطاهي، مدفوعا بغرابة ما حدث، حكاية السمكة التي تسربت الى الماء وحييت. فتميز الاسكندر غيظا لخيانة الطاهي من ناحية، ولاستحالة الوصول الى هذا النبع مرة أخرى بل التعرف عليه في تلك الظلمات الحالكة. فقام بدافع الغضب واليأس، ورمى طاهيه بحجر

كبير ليقبته. ولكن الطاهى كان قد اكتسب الخلود، فلم يمِت، فأخذه ورماه فى الماء كي يغرقه، ولكن الطاهى لم يغرق. عندئذ أمسك به الاسكندر وربطه فى حجر ثقيل ورماه فى قاع الماء لكي يعيش حياته المخالدة مع الاحياء المائية. وهكذا فشل الاسكندر فى الوصول الى الخلود، وهو الذى شقى فى سبيل ذلك، فى حين حصل عليه شخص آخر لم يكن يسمى اليه.

وكما استغل القاص الشعبى شخصية الخضر فى حكاياته عن الاسكندر الأكبر ذى القرنين، استغلها كذلك فى أنماط أخرى من قصصه ونخص بالذكر هنا سيرة الظاهر بيبرس. وإذا كان الخضر لا يظهر الا لأولياء الله الصالحين، فقد ظهر دوما للظاهر بيبرس لأنه كما تصوره السيرة، كان على درجة كبيرة من الولاية. وتحكى السيرة على سبيل المثال، ان الملك الصالح نجم الدين أيوب، بعث الظاهر بيبرس ورفقته الوزير ايبك والقاضى جوان، على رأس جيش الى أنطاكية، لا لحصارها بل لاحضار ملك أنطاكية اليه حيا. فلما حاول الجيش أن يعبر البحر، فوجيء بأن ملك أنطاكية قد أغلق البحر بالسلاسل الضخمة، فوقف حيثما كان . ووجد ايبك وجوان، اللذان كانا يكتان الحقد والغدر للظاهر بيبرس، وجدا ذلك فرصة لتحريض الجيش على التذمر ، فيضطر الظاهر بيبرس الى العودة دون أن يحقق رغبة الملك، فيأمر الملك عندئذ بقتله. وتذمر الجيش وازداد تمرده عندما اشتد البرد وتقشى المرض بين الجنود، ومع ذلك لم يفكر الظاهر بيبرس فى العودة، بل كان يخرج فى ظلام وحده

يبتهل الى الله وذات مرة أبصر مركبا يتجه نحوه وورسو، ثم تقدم إليه المركبى وحياه، فلما نظر إليه الظاهر يببرس عرف أنه الخضر، وطلب منه الخضر فى الحال أن يركب معه، فلما استقرا فى المركب هتف الخضر قائلا: باسم الله مجريها ومرساها. وفى لحظة كان المركب قد وصل إلى شاطئ أنطاكية. عند ذاك قال الخضر للظاهر يببرس : اذهب إلى باب المدينة وستجد هناك رجلا فى انتظارك وسيقدم إليك صندوقا، فخذ منه، ولا تسأله بعد ذلك عن شئ.. ومشى الظاهر يببرس حتى وصل إلى باب المدينة وهناك قابله رجل وسلم إليه صندوقا. وسأله يببرس عن اسمه فرد قائلا: تابعى الذى وراءك سيخبرك بذلك، ثم اختفى الرجل فى طرفة عين. ولما عاد يببرس إلى المركب وجد الخضر فى انتظاره، فقال له معاتبا: ألم أنك عن ان قصأل ذلك الرجل عن شئ؟ ثم ركبا المركب وهتفه الخضر قائلا مرة أخرى، باسم الله مجريها ومرساها. فوصل المركب فى لحظة إلى الشاطئ الذى كان جيش المسلمين يقف عنده فى أشد حالات التملعل. فلما استدار الظاهر يببرس ليصافح الخضر، كان الخضر قد اختفى. وعندما فتح الصندوق بعد ذلك، وجد فيه ملك أنطاكية مغشيا عليه، فاغلق الصندوق وعاد بالجيش قافلا يحمل الغنيمة إلى الملك الصالح نجم الدين أيوب.

وما تزال شخصية الخضر ماثلة فى نفوس الشعب العربى بصفة عامة والشعب المصرى بصفة خاصة (١٤) تجسيدا للزمن الأبدى الذى تتجدد دوراته ولا ينتهى. فالخضر لم يموت وهو موجود فى مكان

ما، فإذا ذكره إنسان نقى طيب للاستعانة به فى موقف متأزم، حضر الخضر، وإن لم يظهر فى صورة مجسدة لكى يسهم مع الناس فى حل أزماتهم. وقد يشارك الخضر فى ذلك أولياء الله الصالحين الذين فى شئون حياته، ولكن الخضر يختلف عن هؤلاء فى أن وجوده لا يرتبط بضريح بعينه لأنه لم يموت، ومن ثم فهو باق بوصفه فكرة مجردة للبقاء الأبدى.

وهكذا نرى إلى أى حد يحن الإنسان الشعبى إلى الزمن الاسطورى حيث يولد كل شئ وحيث لا يفنى شئ، وإلى أى حد يدفعه هذا الحنين إلى تجسيد فكرة الزمن الأبدى، فى صورة أو بأخرى، حقا إن شخصية الخضر لا تطابق شخصية الملك الصياد تماما، بمعنى أن قصته لم تذكر صراحة أن خصب الحياة مرتبط بشبابه وحيويته، ولكن الخضر على نحو ما صور بوصفه عقلا وروحا أبديين يشاركان الحياة تجدها المستمر، ربما كان أبعد رمزا وأكثر انساقا مع فكرة الزمن الأبدى الذى لا ينتهى.

وعلى الرغم من أن الإنسان الشعبى يقاوم الزمن الحسى عن طريق ممارسته للاحتفالات والطقوس التى يشعر من خلالها بأن حيلته تسير فى نغمة متناسقة مع لحن الطبيعة المتجددة على الدوام، وعن طريق تجسيد فكرة الزمن اللانهائى، على الرغم من ذلك، فقد حركت حقيقة المصير المقدر له مشاعره بحيث لم يستطع اخفائها فى تعبيره الأدبى، ولقد رأينا كيف استغلت شخصية الخضر فى

رواية قصة الاسكندر ذي القرنين، لا بهدف تأكيد هذا الرمز الأبدى
لنضرة الحياة الدائمة فحسب بل أكثر من ذلك لتأكيد هذا التعارض
بين حياة نضرة خالدة وحياة مؤقتة فانية من ناحية، ورغبة الإنسان
الملحة وسعيه في الحصول على الخلود من ناحية أخرى، وحول هذا
المعنى يدور كثير من أروع نماذج القصص الشعبي، ونسوق هنا
بعضاً منها.

قصة لقمان بن عاد صاحب النسر السبعة مشهورة في التراث
العربي. فقد روى (١٥) أن لقمان تمنى على الله أن يعيش أطول عمر
يمكن فدعاه قائلا:

اللهم يا رب البحار الخضراء
والأرض ذات التبت بعد القطر
أسألك عمراً فوق كل عمر

«فنودي أن قد أعطيت ما سألت ولا سبيل إلى الخلود. فاختر إن
شئت بقاء سبع بعرات من ظبيات عفر، في جبل وعمر، لا يمسه
قطر، وإن شئت بقاء سبعة أنسر سحم، كلما هلك نسر أعقب
نسر فكان اختياره بقاء النسر. فبينما لقمان يدور ذات يوم في
جبل أبى قبيس بمكة، سمع منادياً لا يرى شخصه وهو يقول:
يا لقمان بن عاد المغرور، أطلع رأس ثبير، ليس يعدو قدرك
المقدور. فطلع رأس ثبير، فإذا بوكر نسر فيه بيضتان قد تفلقتا
عن فرخيهما، فاختر لقمان أحد الفرخين (١٦) ثم عقد في رجليه

سيراً ليعرفه وسماء المصون. ثم قال: المصون الخالص
المكتون، ومحدور السنون، والباقي بعد الحصون إلى آخر الدهن
الخوّن». ولكن الزمن ولى على هذا النسر، وكبر وضعف ثم خر
ميتاً، فجزع (لقمان) لذلك جزعاً شديداً، وقال هذا بلاء، وأنشأ
يبكى نفسه ويقول:

موت المصون دل على أنا

نذوق الحمام حقا يقينا

ثم منح بعد ذلك النسر الثاني الذي سماه «عوضاً»، ولكنه لقي
مصيرة كذلك بعد وقت، وظلت نسوره تتساقط موتى واحدا تلو
الآخر حتى لم يبق إلا النسر السابع. فقال ابن أخ له: «يا عم ما
بقي من عمرك إلا عمر هذا. فقال لقمان: هذا بُدْ وبُدْ بلسانهم
(أي بلسان العرب) الدهر، وهو اسم نسر من نسور لقمان، فلما
انقضى لبد، رآه لقمان واقفاً. فناداه: انهض لبد! فذهب لينهض
فلم يستطع فسقط ومات، ومات لقمان معه»

وقد أغرم القصاصون العرب بتصوير الانبياء وهم يستقبلون
الموت، وربما لم يقاوم نبى الموت، وفقاً لرواية هذا القصصى، كما
قاومه موسى عليه السلام. فقد روى أن الله كلمه قائلاً: «يا موسى:
إنى حكمت على جميع خلقى بالموت. فقال موسى: الهى وسيدى،
إنى أخاف من الموت ومرارته. فنزل ملك الموت على موسى وهو
جالس يتلو التوراة. فقال: السلام عليكم يا موسى. قال: وعليكم
السلام، من أنت؟ فقال: إنى ملك الموت جئت لأقبض روحك. قال

موسى: من أين تقبضها. قال: من قمك، قال: كلمت به ربي، قال: فمن يدبك، قال: قد أخذت بهما الألواح، قال: فمن أذنك، قال سمعت بهما الخطاب من ربي، فقال له: فمن رجلك، قال: قد وقفت بهما على جبل طور سيناء لمناجاة ربي، فقال له ملك الموت: إنني أراك تكلمني كلام من طلب المسكر، فعند ذلك اختلط عقله وقال: ما شربت خمرا قط، فدنا منه ملك الموت ليقبض روحه، فطمعه موسى على عينه ففقاها، فرجع ملك الموت إلى الله عز وجل فقال: يارب، إنك أرسلتني إلى عبد لا يريد الموت ففقا عيني، فرد الله عليه عينه وقال له: إرجع إلى عبدى وقل له ضع يدك على متن ثور، فلك بكل شعرة تحصل تحت يدك عمر سنة، فقال موسى: وما بعد ذلك؟ قال: الموت، فقال: يارب الموت أحب إلى الآن. فقبض ملك الموت روحه، (١٧) وقد قيل: «إرجع ملك الموت كان يجي عيانا، حتى جاء إلى موسى فطمعه ففقا عينه، فأصبح يجي مسترا». (١٨)

وتعد ملحمة جلجامش البابلية أروع عمل أدبي قديم عالج

موضوع صراع الإنسان الفاني مع الموت.

لقد كان جلجامش ملك «ورقا»، وكان ثلثه إنسانا وثلثاه الأخران الها. وكانت صورته الجسدية تثير الرهبة والخوف معا. كأن جميع أهل ورقا في خدمته، الأقوياء والاسياد والحكماء والصغار والكبار، بل والنساء كذلك فلم يترك فتاة لحبيبتها، ولم يترك زوجة لزوجها البطل، حتى ارتفعت أصواتهن بالشكوى إلى الإله الكبير، رب السماء ورب «ورقا»: لقد خلقت الوحوش يفوقها قوة، فمثله لم نر أحدا، لم

يترك الحبيبة لحبيبها، ولا البطلة لزوجها البطل. واستمع الاله «أنو» لشكواهن، ودعا الالهة «اورورو» خالقة البشر وقال لها: لقد خلقت الوحوش يوم أن خلقت مردوك، اله مدينة بابل، فاصنعى الآن مخلوقا يشبه جلجامش ويكون مناقسا له، حينئذ يعم «ورقا» الهدوء. وخلقت الالهة «انجيدو» أنسانا قويا يملأ جسده الشعر، ولا يعيش إلا مع الحيوان البرى، وكان يقف متصدرا الغابة مثيراً الرعب فى قلب كل من يقترب من الغابة. وسمع جلجامش بهذا الإنسان الغريب يناقسه فى قوته، فعزم على أن يحتال عليه لآخراجه من الغابة. وكان قد رأى رؤيا فسرتها له أمه على أن مناوئا سيظهر له فى الميدان، وسيصبح فيما بعد رفيقا له فى الكفاح. ونجح جلجامش فى إخراج «انجيدو» من مملكة الحيوان إلى مملكة الإنسان، بل إلى مملكة البطولة التى لا يقف فى سبيلها أى عائق.

وضجت الالهة بمغامرات جلجامش التى كثيرا ما كانت تتجاوز عالم البشر إلى عالم الالهة، ولهذا فقد عزمت على أن توجه إليه ضربة قاصمة تصرفه كلية عن تلك المغامرات الجريئة التى يتحدى بها الالهة.

قال له انجيدو ذات يوم: «إننى رأيت حلما أقض مضجعى، رأيت أن السماء تبرق وأن الأرض تهتز، ورأيتنى أقف وحيدا أمام مخلوق وجهه مكتئب أسود كالظلام. لقد كان يبدو أمامى شرسا ككلب المفاوز. وفى لحظة قذف بى بعيدا فى حفرة، ثم حوانى إلى شكل آخر، واستبدل بذراعى جناحين وقال: الآن طر بجناحك بعيدا حتى

تصل إلى طريق لا مخرج للإنسان منه، فسر فيه، حتى تقابل بيتا لا مخرج له، فادخل فيه. هناك يعيش الناس في حلقة دامسة، فهم عن الضوء في غنى».

ولم يفهم جلجامش أن هذه الرؤيا كانت تنذيرا بموت صديقه ورقيقه في الكفاح، إذ لم يكن قد فكر قط في الموت من قبل. وفي يوم آخر استيقظ أنجييو من نومه مذعورا ودخل على جلجامش وقال له: «لقد تدبرت الآلهة أمرها يا جلجامش وأحسبها أنها تدبر هلاكى. إن حلمى الليلة كان مزعجا، لقد أنبأتني بخطر عاجل. فقد أبصرت نسرا عظيما هوى من السماء ثم حملنى فى الفضاء عليا وظل يصعد بى إلى السماء، ثم قال لى: إلق ببصرك الآن إلى أسفل، كيف ترى الأرض وكيف ترى البحر؟ فلما نظرت وجدت البحر كالقصعة والأرض كقطعة المعجين، عندئذ تركنى أهوى من بين مخالبه، فهويت من أعلى محطما.»

ولأول مرة يفكر جلجامش فى سلطان الآلهة، إذ قال لصديقه: الوليل لنا إن كانت الآلهة قد أرادت بنا سوءا.»

ثم تملك أنجييو الحمى ورقد طريح الفراش، ولكنه كان مازال يتحدث إلى جلجامش، وكان قلبه مازال يخفق. وفجأة كف أنجييو عن النظر إلى صديقه، وكف قلبه عن الخفقان. وفزع جلجامش وهزه فى عنف وهو يصرخ به: «صديقى أنجييو، ألم تعد تسمعنى، ألم تعد ترانى؟ بل ألم تعد ترى الضوء؟»

وظل جلجامش راقدًا بجانب صديقه يئكيه بعمويل مزعج طيلة ستة

أيام وست ليال، ثم حفر له فى يوم السابع ودفنه. وخرج هائما على وجهه فى البرارى. فقابلته رجل أرعجه منظر الملك فاستوقفه وسأله: «ما الذى جعل وجهك هكذا شاحبا؟ وما الذى أظلم روحك وأحنى جسدك؟ ولماذا يمتلئ قلبك بشكوى مريرة تود أن تفرغها فى أسى؟» وفتح جلجامش فمه فى مشقة وقال: «صديقى انجيدو الذى ارتبط بى كعضو من جسدى .. صديقى الذى تجوات معه، وصارعت الالهة معه قد وصل إلى المصير الإنسانى.. كيف يمكننى أن أستقر وبعم يمكننى أن أستغيث بعد أن أصبح صديقى ترابا؟ وهل سألقى يوما مثل هذا المصير ثم أظل راقدًا إلى الابد؟»

وكان جلجامش يعلم أن أوتنابشتيم الإنسان قد حصل على الخلود، وأنه يستقر هناك عند نهاية بحار الظلمات، فقرر أن يرحل إليه لعله يكشف له عن سر خلوده. إن الرحلة محفوفة بالمخاطر، والاشكال المهيولة تسد طرقاتها، ومع ذلك فقد اصرر جلجامش العنيد على الرحيل، إذا كان الأمل عنده أقوى من الخوف.

واستطاع جلجامش أن يذلل كل صعوبة فى رحلته، وكان كلما استوقفه حارس مفزع من حراس العالم الآخر ويتأهب لطرده والحيولة بينه وبين السير فى الطريق الذى يجرسه، يعود فيسمح له بالدخول عندما يقرأ فى عينيه الاصرار والالم معا.

وأخيرا وصل جلجامش إلى أوتنابشتيم فى سفينة يقودها نوتى أوتنابشتيم نفسه، على الرغم من أن هذا النوتى قد حذر من أن يأتى بإنسان فإن إلى هذا المكان. فلما لمح أوتنابشتيم جلجامش برفقة

النوتى، صرخ بنوتيه لأنه يجيئه لأول مرة مضطحبا إنسانا فانيا. ورد
جلجامش على أوتنا بشتيم قائلا : إننى جلجامش الملك، وقد أتيتك
من مكان بعيد للتحدث معك فيما يزعم خاطرى، لقد عذبنى موت
صديقى انجيلو، ولذلك فقد جئت إليك لعلك تشفى غلالة صدرى،
فترشدنى إلى الوسيلة التى حصلت بها على الخلود، لعلى أستطيع
أن أرد الحياة لصديقى وأن أحتفظ بها لنفسى. «عند ذاك رد عليه
أوتنا بشتيم قائلا: «أترك شكوك و غضبك جانبا يا جلجامش إن الفرق
كبير بين الآلهة والإنسان. الموت للإنسان والدوام للآلهة. وإذا كان
ثثاك الها، فإن ثثاك الإنسانى يدخلك فى زمام البشر. ما أن يستقبل
المولود ضوء الحياة، حتى يجتمع «أنونانكى» الروح الاكبر مع
ماميثوم الاله الخالق للمصاير، ثم يديرأ معا أمر هذا المولود، فيقررأ
معه ولادته ووفاته. أما يوم ولادته فيعلنان عنه، وأما يوم وفاته
فيحتفظان به».

والح جلجامش على أوتنا بشتيم أن يكشف له سر خلوده . وكشف
له أوتنا بشتيم السر. لقد كان صراعا بين الآلهة أدى إلى أن يأمر
بعضها باغراق الأرض ومن عليها. واختلفت الآلهة إثر ذلك، وعقدت
مجمعها وقررت فيه أن تنقذ إنسانا واحدا من البشر حتى لاتقضى
البشرية عن آخرها، وكان هذا الإنسان هو أوتنا بشتيم. إنها حادثة
حدثت مرة، ولكنها ان تحدث مرة أخرى، كما قال له أوتنا بشتيم،
وبعد ذلك أمره أوتنا بشتيم أن يصعد المركب ويعود إلى «ورقا».
ولكن زوجة اوتنا بشتيم التى كانت تستمع إلى جلجامش فى ألم،

توسلت إلى زوجها أن يكشف له عن سر آخر للخلود، فاشفق أوتد
بشتيم عليها وأفشى لجلجامش عن مكان عشب الخلود في البحر
الذي سوف يبحر فيه، فإذا عثر عليه وأكل منه أصبح خالداً، ودر
الامل في نفس جلجامش مرة أخرى، وانتعشت روحه، وفي الحال
استقل المركب مع النوتي إلى المكان الذي حدده جلجامش. وهناك
عثر على عشب الخلود، فأمسكه بين يديه والامل يطلق به، ولكنه لم
يشأ أن ياكل منه الا بعد غبار الرحلة ومتاعبها. ولهذا فقد ألقى
العشب على الشاطئ ريثما يستحم، وما كاد يخرج من الماء في
اتجاه الشاطئ، حتى أبصر حية تقضم آخر قضمة في العشب.
فنظر إليها جلجامش في ذهول، وهي تطلع عنها جلدها القديم
وتكتسى جلداً جديداً. لقد عثر على عشب الخلود، ولكنه حرم منه
واستفاد به حيوان دنئ لم يسع إليه، وإن يستمتع بمفعوله.

وهكذا باءت رحلة جلجامش بالفشل، ولم يكن لديه من سبيل
سوى أن يرحل إلى «ورقا» وينتظر موته. (١٩)

والعلاقة واضحة بين الحكايات الثلاث التي سقناها، وهي تعد
جميعاً من تراث الشعوب، فالبطل فيها يتمنى الخلود ويسعى إليه،
ويظل الأمر يساوره زمناً في الحصول على الخلود، ولكنه يقر في
النهاية بأنه لن يحصل عليه لأنه ينتمي إلى الجنس البشري، وعلى
الرغم من أن هناك ما يسمى في القصص الشعبي بعشب الخلود أو
ماء الحياة الذي قد يتنجح الإنسان في الوصول إليه على نحو ما فعل

الاسكندر وجلجامش، ولكن الوصول لا يعنى الحصول على الشيء،
وكان الفنان الشعبى شاء أن يؤكد أن الخلود موجود، وهو قريب من
الإنسان، لأنه يمثل جوهر الكون الذى يعيش فيه، وإن فنى هو جيلا
بعد جيل.

وطبيعى ان يكون الإنسان الشعبى المعصرى أكثر واقعية ممن
سبقه، ومن ثم فإن تعبيره يكون أكثر تشاؤما إذا ما تناول هذه
الظاهرة، وقد وردت فى أكثر من رواية عربية أخرى، أن رجلاً كان
يعيش فى رغد من العيش ولكن الاحداث أطاحت بشروته. فخرج من
بيته ذات يوم حزينا وجلس عند ضريح السيدة زينب. فمر أمامه رجل
شيخ أخذ يتحدث معه وعرف منه قصة ضياع ثروته، فقدم الشيخ له
عباءة وطلب منه أن يدخل فيها. فلما فعل الرجل هذا وجد نفسه فى
مكان آخر لم يعرفه من قبل، كما وجد نفسه يقف أمام حانوت. ولما
كان جائعا، فقد طلب من صاحب الحانوت أن يعطيه رغيفا يقتات به.
فسأله صاحب الحانوت عما إذا كان غريبا فى هذا البلد، فأجابه
بالإيجاب. عند ذاك أخبره بأن الحظ يبدو أنه سيحالفه، إذ أن الملك
قد أعلن أنه سيزوج ابنته لأول غريب تطأ قدمه المدينة. ثم اصطحبه
إلى الملك الذى وافق على زواجه من ابنته بشرط واحد هو ألا يتدخل
فيما لا يعنيه. ولم يعترض الرجل الغريب على الشرط، اذا اعتقد أنه
من السهل تحقيقه فى يسر . وذات يوم كان يسير فى حديقة القصر،
فأبصر رجلا دائم الصعود والهبوط على شجرة، وكان يأكل فى أثناء
ذلك ثمارها الحلوة والفجة على السواء. فأخذ ينظر إليه فى تعجب ثم

سأله: لماذا تصعد الشجرة وتهبط عليها على هذا النحو؟ ولماذا لا تستقر في مكان واحد منها وتلتقط ثمارها الحلوة وتأكلها حتى تشبع؟ عندئذ رد عليه الرجل قائلا: إن هذا أمر لا يعنيك وليس من حقك التدخل فيه. وفي الحال تذكر الرجل الشرط الذي اشترطه عليه الملك، ولكنه تصور أن أحدا لم يره، وعندما عاد إلى زوجته فوجئ بقولها: إنك أصبحت محرما على بعد أن نقضت العهد الذي أخذته على نفسك. إنك تصورت أنني لم أرك، ولكن الحجاب مكشوف عن بصري، ولهذا فقد رأيت كل شيء. فخرج الرجل من عندها خائبا وسار في طريقه إلى دكان الخباز. وتوسط له الخباز عند الملك كي يعفو عنه ويوزجه ابنته الثانية. ووافق الملك على ذلك ولكنه اشترط عليه الشرط نفسه. وأيقن الرجل أنه لن يخطئ مرة أخرى، وذات يوم كان يسير على شاطئ نهر فأبصر رجلا يملأ دلو بالماء حتى يطفئه ثم يسكبه في أرض عطشى. فوقف متعجبا من صنع هذا الرجل وسأله: لماذا لا تهتم بالأرض المجربة فتسكب فيها الماء الكثير على نحو ما تفعل مع الأرض المخضرة، فرد عليه الرجل قائلا: إن هذا أمر لا يعنيك وليس من حقك التدخل فيه. وأدرك الرجل أنه قد نقض العهد للمرة الثانية، فلم يعد إلى القصر، بل رجع إلى صاحب الحانوت ليحكي له في أسف أنه قد نقض العهد للمرة الثانية فتوسط صاحب الحانوت له عند الملك حتى يوزجه ابنته الثالثة بعد أن وعده أن الرجل سيبقى على وعده وإن يتدخل قط بعد ذلك فيما لا يعنيه ووافق الملك على زواجه من الابنة الثالثة وفقا لهذا الشرط، وقرر

الرجل ألا يخرج في مكان تطأه الاقدام حتى لا يبصر ما يمكن أن يدفعه إلى السؤال. فخرج ليسير على جبل بعيد لا تطأه قدم، وما كاد يسير بضع خطوات حتى أبصر جماعة يشدون طوقاً فيما بينهم دون انقطاع أو كلل، بحيث كان يحاول كل منهم أن يشد الطوق نحوه. فوقف الرجل ينظر إليهم في دهشة ثم سألهم عما هم فاعلون، فربوا عليه بأن هذا أمر لا يعنيه ومن ثم لا يجوز له السؤال عنه. وعند ذلك أدرك الرجل أنه قد تجاوز المحذور للمرة الثالثة، وكان هذا كافياً لأن يفكر في ألا يعود إلى القصر أو إلى صاحب الحانوت. ثم ارتدى عباءته فإذا به يجد نفسه مرة أخرى عند ضريح السيدة زينب، والرجل الشيخ يقف أمامه مبتسماً. فسأله الرجل الشيخ: هل كنت في علم أم حلم؟ فقال له الشيخ: بل كنت في علم وعليك أن تقص على ما رأيت. فقص عليه الرجل ما حدث له مع الرجال الغرياء الذين كانوا يسلكون على نحو غريب دفعه للتدخل في أمرهم. ثم قال أنه لم يفهم شيئاً عن سلوكهم الغريب، رغم محاولته التدخل في شئونهم. عند ذلك شرع الشيخ يفسر له ما غمض عليه فقال: إن الرجل الذي رأيته يصعد الشجرة ويهبط عليها دون ملل أو كلل، وكان في أثناء ذلك ياكل الثمرة الحلوة والفجة معا هو عزرائيل قابض الأرواح، إنه دائم التجول بين الناس يخطف أرواح الأخيار والأشرار على السواء. أما الرجل الذي رأيته لا يعدل في توزيع الماء بين الأرض المخضرة والأرض الجدياء، فهو الملك المكلف بتوزيع الرزاق. إنه يوزع الرزق حسبما تراهي له، فقد يزيد في رزق الثرى ويقتصر في رزق المعدم.

وأما الناس الذين يشنون الطوق فيما بينهم، فهم أناس هذه الحياة. إن كلا منهم يحاول أن يشد الحياة نحوه ويحرم منها غيره، على الرغم من علمه أن نصيب كل إنسان من الرزق مقدر له، وعلى الرغم من علمه أن الموت هو نهاية سعى الإنسان في الأرض. فهذه الحكاية جمعت بين مشكلتين، أحدهما مشكلة اجتماعية وهي عدم العدالة في توزيع الارزاق، فقد ربط بين هذه المشكلة ومشكلة الموت على أساس أنهما معا مشكلتان غيبيتان، ليس من حق الإنسان العادي التدخل فيهما والسؤال عنهما. وهذا ما رمت إليه الحكاية بشرط الملك الذي كان على الرجل بمقتضاه ألا يتدخل فيما لا يعنيه.

- ٥ -

لقد فكر الإنسان الشعبى إذن في الزمن، رغم سعيه الدائم، إلى تجديد دورة الحياة؛ ذلك أن الموت حقيقة واقعة. حقا إنه يعتقد في أن الاموات لا ينفصلون عنه، بل يشاركونه أحداث حياته المعاشة. ولكنه يعلم كذلك أنهم يفعلون ذلك بعد ان يصبحوا مجرد أرواح أو أشباح، وبعد أن يغادروا عالمهم الحسى إلى عالم آخر غير مرئى، ولا يدرى كنهه على وجد التحديد، وكان من الطبيعى بعد ان أدرك الإنسان ذلك، ان يفكر فى سبب ابتلائه بالموت، فإذا كانت الآلهة خالدة، فلماذا لا تمنح الإنسان الخلود على نحو ما تحقق لها؟ وهل قررت له هذا الحرمان بدافع حقدٍ عليها، أم أن غياب الإنسان ونوازع الإنسانية كانا السبب فى ابتلاء الإنسان بالموت؟

لقد رفض الإنسان البدائي الاعتقاد في أن الموت قدر للجنس البشرى منذ أن وجد على سطح الأرض، ولكنه عندما رأى من ناحية أخرى أن الموت حقيقة واقعة، حاول تفسير حدوثه من خلال تصورات فلسفية انعكست في حكاياته، وجوهر هذه الحكايات جميعا يتلخص في أن الإنسان كان قد منح الخلود في بادئ الأمر، ولكنه فقد هذه المنحة إما بسبب غيائه، أو بسبب خداع الحيوانات الدنيا له كما يتضح ذلك من الأمثلة الآتية..

لقد استرعى نظر الإنسان البدائي عملية نمو القمر حتى يصبح بدرًا، ثم تضائله واختفائه بعد ذلك. ومن ثم فقد تصور أن القمر يخوض كل شهر تجربة الحياة والموت ثم البعث. ومعنى هذا أن القمر عندما يختفى ثلاثة أيام، وهى المدة التى تفصل بين اختفائه وظهوره من جديد، يموت موتًا مؤقتًا ثم يعود للحياة مرة أخرى، فيبدأها من بدايتها، كما يبدأها الطفل، صغيرًا ثم يكبر. ومن ثم كان القمر، كما سبق أن ذكرنا فى بداية بحثنا، أوضح نموذج أو مثال لتجدد الحياة على النوم، ذلك التجدد الذى يحن إليه، ويمارس طقوسه بشكل أو بآخر.

ويعيننا من كل ذلك أن الإنسان نظر إلى القمر بوصفه الها. وإذا كان هذا الاله قد منح منحة الخلود على نحو ما يراه حسيًا، فإن هذا الاله لم ييخل بهذه النعمة على البشر ولهذا فقد قرر، بعد تدبر، أن يرسل رسولاً للإنسان يخبره بأن لا يحزن إذا ما فارقت الروح جسده، لأن هذا الفراق لن يكون أبدى، بل سوف تعود الروح إليه

ويعود للحياة مرة أخرى، تماما كما يحدث معه، وكلف القمر الأرنب أن يحمل رسالته إلى البشر ويقول لهم: كما أنى أموت ثم أحيا بعد ذلك، فكذا أنتم سوف تموتون ثم تحيون مرة أخرى. ولكن الأرنب أبلغت الرسالة خاطئة إلى الناس أما عمدا أو سهوا، فلقد قالت لهم: ان القمر يموت ثم يحيا بعد ذلك، أما أنتم فقد شاء لكم الاله القمر ان تموتوا إلى الابد. وعندما عادت الأرنب إلى القمر واعادت عليه الرسالة كما أبلغتها، غضب القمر وضربها على وجهها ففلق شفتها العليا. وقد ردت عليه الأرنب فطمته على وجهه ، فخدشته ثم وات مسرعة، وما تزال الأرنب تعدو حتى اليوم.

ويقال إن رسول القمر أبلغ الرسالة صحيحة إلى البشر فقبلوها.. ثم حدث بعد ذلك أن ماتت أم رجل. وظل الابن ينتظر عودة الروح إليها أياما طويلة، ولكن الأم ظلت راقدة أمامه بلا حراك فبدأ الرجل يشك في رسالة القمر ، وحاول القمر إقناعه بأن أمه لم تمت، وإنما هي نائمة إلى حين، فعارضه الرجل وصرخ فيه قائلا: لا بل إنها قد ماتت وإن تعود إلى الحياة مرة أخرى. فاغتاظ القمر وصرعه على وجهه ففلق شفته ثم مسحه أرنباً لأنه، كما قال القمر، قد عارضني ورفض أن يقتنع برسالتى. ثم قرر القمر بعد ذلك أن يكون مصير الإنسان الموت الأبدى. ولعل هذا هو السبب في أن بعض القبائل ترفض أكل لحم الأرنب، لأنها وفقا للروايتين، هي التي تسببت في محنة البشرية.

وتروى بعض الشعوب البدائية كذلك أن الإله كان في الزمن

القديم يعيش بين الناس ويتحدث معهم وجها لوجه، ولكن تلك الأيام السعيدة لم تدم. فذات يوم كانت بعض النسوة يسحقن الشعير ونظرن، فإذا بالاله يقف بجوارهن يستمع إلى حديثهن ويشاهد ما يفعلنه، فتضايقت النساء وطلبن منه أن يبرح هذا المكان. فلما أصر الاله على الوقوف، أمسكن بحقنة من الشعير ورميته بها. فغضب الاله وصعد إلى السماء ولم يعد إلى الأرض مرة أخرى، ومع ذلك فإن الاله الرحيم أرسل رسالة إلى الناس يقول لهم فيها: إن هناك شيئا يسمى الموت وسوف يصيبكم جميعا، ولكنه لن يقضى عليكم إلى الابد، إذ سوف تصعدون إلى بعد ذلك وتعيشون معى فى السماء. واختار الاله الجدى رسولا ليلبغ الناس الرسالة. ولكن الجدى تلكأ فى الطريق، ورأه الاله وهو رابض مستريح يقضم الاعشاب، فأصرع الاله وأرسل الشاة فى إثره لتبلغ الرسالة ولكن الشاة أبلفت الرسالة خاطئة، إذ قالت للناس: إن هناك شيئا اسمه الموت، وسوف يقضى عليكم لا محالة، فلما وصل الجدى بعد ذلك وأبلغهم الرسالة الصحيحة، لم يصدقها الناس وقالوا له: إن ما ذكرته الشاة هو الرسالة الصحيحة لأنها وصلت قبلك. وأما ما قلته أنت فهو كذب ملفق (٢٠) ومعنى هذا أن الناس قد قبلوا الموت بسبب غيائهم، إذ أنهم لم يستطيعوا آنذاك أن يتصوروا ماهية الموت.

وهكذا نرى أن السبب فى ابتلاء الإنسان بالموت يرجع فى بعض حكايات إلى خبيعة الحيوان، وفى بعضها الآخر إلى غياب الإنسان

وسذاخته. اذ لماذا لم يصدق الرجل الذى ماتت أمه، وظل يصرخ فى وجه القمر بأنه غير صادق وأن أمه ماتت إلى الأبد، حتى أغضب القمر فحكم على الجنس البشرى كله بالفناء ولماذا رفض الناس رسالة الجدى الصحيحة وأصروا على أن الرسالة التى أبلغتها الشاة والتى بمقتضاها يفنى الإنسان إلى الأبد، هى الرسالة الاصلية؟ ويتمثل غياب الإنسان فى رفضه العودة إلى الحياة فى حكاية طريفة أخرى تروى على النحو التالى:

اجتمعت الالهة ذات يوم لتقرر مصير الإنسان، فاقترح احد الالهة أن يغير الإنسان جلده كلما بلى، وبذلك يتجدد شبابه.. وعلى الإنسان الهرم فى هذه الحالة أن يذهب إلى شاطئ البحر وينزع جلده القديم، ويصطاد جلدا جديدا من البحر ويرتديه. وذات يوم شعرت امرأة بأنها قد هرمت، فذهبت إلى شاطئ النهر لتخلع جلدها القديم وترتدى جلدا جديدا، ثم عادت إلى بيتها بعد أن ارتد إليها شبابها. فلما أبصرها حفيدها الذى كان يعيش معها أنكرها، وعبثا حاولت أن تقنعه بأنها جدته التى يحبها، فقد استمر حفيدها فى عزوفه عنها، لأنه لا يود أن تكون جدته على هذا النحو من الشباب. وعند ذاك عادت الجدة أسفة إلى شاطئ البحر مرة أخرى حيث اصطادت جلدها القديم وارتنه، وفرح حفيدها بلقائها عندما عادت إليه مرة أخرى فى صورتها القديمة المألوفة لديه. أما الجدة فقد امتلأت حزنا على فقدانها نعمة تجديد شبابها، بل تجدد شباب الجنس البشرى بأكمله، ذلك أن الجنس البشرى قد حرم نعمة

تغيير جلده إثر هذا الحادث. وقد كان فى وسع الجدة أن تصر على ارتداء جلدها الجديد حتى يتعود حفيدها منظرها على هذا النحو. ولكن الإنسان البدائى شاء أن يعبر عن فلسفة أخرى تبعث من احساسه بسيطرة الزمن على الإنسان، وهى أن لكل عمر سحره، وأن شخصية الإنسان وسلوكه يتحددان بعمره. والطفل فى هذه الحكاية لم يكن يهيمه أن تعود الجدة إلى شبابها بقدر ما كان يهيمه ان يحتفظ بحبه لشخصها، الذى تكيف على هذا النحو بتقادم السنين عليه، أما إذا ارتدت الجدة إلى شبابها، فلا بد أن يتغير سلوكها وفقا لذلك وهذا ما يرفضه الحفيد. ولهذا فقد صرخ الطفل عند رؤية الجدة الشابة، وهذا روعه عند رؤية الجدة الهرمة، وهى مفارقة قد تبدو غريبة، ولكنها تحمل جانبا من جوانب فلسفة الزمن.

وأخيرا هناك حكاية أخرى تحكى أن الآلهة فزعت لتكاثر الناس فى الأرض، وخشيت أن تضيق بهم الأرض فى يوم ما، لهذا فقد عقدت مجلسها وقررت أن يكون مصير الإنسان كمصير شجرة الموز، فشجرة الموز تكبر ثم تموت تاركة وراءها ذريتها، وهكذا ينبغي أن يفعل الإنسان حتى تجد الأجيال الجديدة مكانا لها على وجه الأرض، وقد ارتضى الناس هذا الحكم ونفثوه، ومازالوا يتفنونهم حتى اليوم.

ومع أن الناس ابتلوا إثر هذه الاحداث بالموت، فإن هذا لم يحز فى نفوسهم كثيرا، ذلك أن الموتى كانوا يختلطون بهم يوما فى كل عام، وكانوا يحتفلون بهذا العيد المسمى لهذا الغرض.

ثم حدث أن توفيت امرأة تاركة وراءها ابنة حبلى، ولما ولدت الام
الطفل، لم يكن لديها الغذاء الكافى لاطعامه، فانتهزت فرصة وفاة
رجل وأرسلت معه رسالة لامها ترجوها فيها أن تحضر لابنها
غذاء من عالم الموتى، فحملت الجدة سلة مملوءة بالنبات، ورحلت
إلى أرض الأحياء . وعندما وصلت إلى بيت ابنتها، أخذت تقلع
الحديقة لتزرع النبات الذى أحضرته. وبينما كانت ابنتها تطل من
النافذة، أبصرتها وأنكرتها، إذ كانت تبدو غريبة تماما عن
الأحياء، ولم تستطع الابنة مقابلتها وهى على هذا النحو، بل
صرخت فى وجهها من بعد وطلبت منها أن تعود على الفور إلى
أرض الأموات، فغضبت الأم وقالت لابنتها: «لماذا تطرديننى على
هذا النحو؟ ألم أزرع النبات لحفيدى ليتغذى من ثمره؟ إننى
ذاهبة». ثم أخذت ثمرة من ثمار جوز الهند وشقتها إلى نصفين،
وأعطت لابنتها النصف الذى لا يبصر الإنسان من خلاله شيئا،
واحتفظت لنفسها بالنصف الذى يتمكن الإنسان الرؤية من خلاله،
ثم قالت لابنتها، من الآن فصاعدا لم يعد الأحياء يرون الأمهات
رأى العين، أما نحن فسوف نراكم من خلال شق ثمرة جوز الهند
الذى احتفظنا به لأنفسنا، ورحلت. (٢١)

ومعنى هذا أن الإنسان قد سلم فى نهاية الأمر بأن الموت قد
قدر له، وأن الأموات يعيشون فى عالم منعزل عن عالم الأحياء، بحيث
لا يتمكن الأحياء من رؤيتهم، وإن تمكنوا هم من التحليق فى عالم
الأحياء من رؤيتهم، والاطلاع على ما يجرى بينهم. ومهما تكن

الاسباب التى أدت إلى ابتلاء الإنسان بالموت، فإن السبب لا يرجع قط إلى حقد الآلهة على الإنسان ، بحيث شاعت أن تحرمه من نعمة احتفظت بها لأنفسها، والأخرى أن وسيلة الاتصال المباشر بين الناس والآلهة لم تكن ميسرة بحيث حدث تحريف فى تبليغ رسالة الآلهة إلى الإنسان، أو رسالة الإنسان إلى الآلهة.

هذا التفاؤل الذى يعد من أبرز خصائص الإنسان الشعبى منذ القدم، ما زال يتصف به الإنسان الشعبى المعاصر. فهو يتفأل بدعاء شخص له بطول العمر إذا ما عمل له عملاً خيراً، وعلى الرغم من اقتناع الرجل الشعبى بأن الاجل محتوم، وأن موت الإنسان مقدر بزمان ومكان محددين، إلا أنه يسعد بهذا الدعاء لاعتقاده بقايعيته.

تحكى حكاية معاصرة أن فلاناً كان يعمل فى حقلة الذى يقع بالقرب من المقابر، وذات يوم بينما كان يعمل فى الحقل ، سمع صوتاً يقول له : إن فلاناً سوف يُحمل الى ذاك المكان وبالمثل فلانة . أما فلان فقد كان جاره ، وأما فلانة فكانت زوجته . وعاد الرجل الى بيته حزينا ولكنه لم يخبر زوجته بأى شئ . وفى الصباح سمع صراخا وعويلاً مصدره بيت جاره ، فأيقن أن جاره قد فارق الحياة كما أخبره الصوت . واذن فسوف تموت زوجته حتما . ولكنه نظر الى زوجته فوجدها تمتلىء بالنشاط والحيوية ، ولهذا فقد سلم أمره الى الله ورحل الى حقلة . فلما عاد الى بيته فى المساء فوجيء بأن امرأته ما تزال فى نشاطها وحيويتها . فسألها عما فعلته طوال النهار ، فحككت له أنها فرغت

من أعمال المنزل ثم أعدت له الطعام وأخذت تنتظره . فلما تأخر عن مواعده ، وكانت تشعر بالجوع ، أعدت لنفسها طعاما سريعا . وما كادت تجلس لتأكله حتى طرق بابها طارق جائع وطلب منها أن تمنحه رغيفا من الخبز يسد به رمقه . فرفعت الأكل كله الذى كان أمامها وأعطته للشحاذ الذى دعا لها بطول العمر . وسكت الرجل وظل يتوقع فى كل لحظة أن تسقط زوجته ميتة . فلما استيقظ فى الصباح كانت زوجته ما تزال نشطة قوية ، فودعها وانصرف الى حقله . وهناك تحدث الى الصوت الذى سمعه وقال له : « انك قلت أن فلانا سوف يحضر الى هذا المكان فى الغد وكذلك فلانة ، وقد حضر فلان حقا ، ولكن فلانة ما تزال على قيد الحياة قوية ومليئة بالحياة . فطلب منه الصوت أن يرفع بصره الى السماء ، فلما فعل الرجل ، أبصر حجرا كبيرا يهوى على رأس زوجته ولكن طبقا به طعام ، ورغيف حال بينه وبين السقوط . عندئذ تذكر الرجل قصة الشحاذ الجائع الذى أطعمته زوجته بطعامها ، فدعا لها الشحاذ بطول العمر .

وعند ذاك قال الفلاح لنفسه : « حقا ، إن اللُّقْمَ تمنع النِّقَمَ » .

نستطيع أن نستخلص من كل ما أوردناه ما يلى :

أولا : إن ارتباط الانسان الشعبى نفسيا بالزمن الأسطورى حيث يولد كل شيء من جديد ، كان سببا وراء نزوحه الدائم الى تجديد حياته . وهو يفعل هذا من خلال ممارساته واحتفالات وتصويراته .

ثانيا : وهذا لا يعنى أن فكرة الموت لم تزجج الانسان الشعبى ،

وأنه لم يتسائل عن سبب ابتلائه بالموت ، ولكنه عندما فعل ذلك ، كانت إجابته نابعة من طبيعته المتفائلة بصفة عامة ، وهى تلك الطبيعة التى تتجنب التفلسف الذى قد يفقده الاحساس بقيمة الحياة وجوهرها الحقيقى . ومن ثم فقد رأى أنه قد ابتلى بالموت بسبب سلوك غبى من الانسان ، أو بسبب خداع الحيوان له . أما الآلهة فهى بريئة من أن تتهم بابتلائها الانسان بالموت .

فاذا كاد تعبير الانسان الشعبى يقترب من الحس المأساوى كما هو الحال فى قصة الاسكندر الأكبر ، غلبته طبيعته المتفائلة وجعلته يذكر شخصية الخضر ويؤكد تجسيدها فكرة شباب الحياة الدائم .

ثالثا : فى ضوء هذه الفلسفة العامة التى نستخلصها من التراث الشعبى ومن سلوك الانسان الشعبى ، نستطيع أن نقرر أن ما ورد فى التراث الشعبى ، وهو فى الحقيقة قلة ، معبرا فى حزن عن مأساة الانسان الذى تنتهى حياته بعد كفاح طويل بالفناء ، ليس سوى تعبير عن إحساس مؤقت باليأس ، ولكن ما يلبث هذا الاحساس أن يقلبه الشعور العام بتلك القوة الدافعة المتدفقة القادرة على تجديد الحياة ويعثها من جديد .

- ٦ -

وعلى الرغم من أن الهرم سبيل الى الجذب ، والجذب سبيل الى الفناء ، فان تلك النظرة السلبية إلى الشيخوخة يعوضها ما اكتسبه الانسان الهرم من تجارب وخبرة وحكمة . ومعنى هذا أنه اذا كان

الانسان الهرم يرمز الى اضمحلال الحياة وتدهورها ، فانه في الوقت نفسه يمثل قمة الحكمة والتجربة . ومن هنا استغلت شخصية الرجل العجوز استغلالا رائعا في القصص الشعبي والأمثال الشعبية.

فقد ألفنا ظهور شخصية الرجل العجوز فجأة للبطل في القصص الخرافي، وذلك عندما يصبح البطل في حيرة من أمره، وتعز عليه النصيحة. ويحدث هذا عندما يعتزم البطل القيام بمغامرة من أجل الحصول على شيء محدد من العالم المجهول. عندئذ يخرج من بيته وحيدا، ويسير في طريق يبدو له أول الأمر معلوما، ولكنه ما يلبث أن يصادف مفترقا من الطرق، فيقف فجأة ولا يدري أى طريق يسلك. في تلك اللحظة يظهر له شيخ عجوز يسأله من تلقاء نفسه عن هدفه، وعندما يجيبه بأنه يعتزم الوصول الى الأميرة المسحورة أو الليمونات الثلاث، أو إلى أى شيء من تلك الأشياء الغريبة التي تعد رموزا في القصص الشعبي، أشفق عليه الرجل العجوز من مخاطر الطريق الوعر، الذي ينبغي عليه أن يسير فيه لكي يصل الى مأربه، وينصحه بدافع هذا الاشفاق، أن يعود مدرجه. ولكنه عندما يرى أن الشاب مُصِرٌّ على الوصول الى هدفه، وأنه خاض في سبيل ذلك الاموال، كشف له الرجل العجوز عن الطريق الصحيح الذي يوصله مباشرة الى غرضه، وحذره من أنه سوف يقابل قوى شريرة في شكل مارِد أو وحش مفترس أو تنين يقف متربصا به ويود أن يبتلعه. ثم يقدم له الشيخ في النهاية، بدافع الحرص الشديد على نجاح

مهمته، أداة سحرية، كأن تكون حصانا ، أو عصا ، أو أى شيء آخر . فإذا استخدم البطل هذه الاداة السحرية فى اللحظة المناسبة، جنب نفسه المخاطر، ووصل الى مأربه.

وقد أفاض العالم النفسى يونج ومن ورائه مدرسته فى تفسير رموز القصص الخرافى، الذى يتشابه كثيرا فى جميع أنحاء العالم، على أساس أن هذه الرموز تكشف عن تكوين اللاشعور الجمعى الذى اهتمت هذه المدرسة بصفة خاصة بالكشف عنه ، وذلك فى مقابل اهتمام فرويد بالتحليل النفسى ، واهتمام أدلر بعلم النفس الفردى.

وقد نظر يونج الى النفس الانسانية بوصفها وحدة متكاملة من الشعور واللاشعور . وهذا اللاشعور لا يحتوى على صنوف من الكبت النفسى فحسب ، بل إنه يحتوى على ما هو أهم من ذلك بكثير ، وهو القوة الدافعة الى تكييف الانسان لحياته بصفة عامة . وهذه القوة الدافعة هى التى تثير القدرة على التخيل ، وهى التى تنظمها على نحو ما يظهر فى أشكال التعبير الشعبى والأدبى بصفة عامة . فاللاشعور عند يونج يتكون من عنصرين : عنصر فردى وعنصر جمعى . أما العنصر الفردى فهو ما تحدث عنه فرويد وأهتم به ، وهو ملك للانسان الفرد . وأما العنصر الجمعى فهو ملك للناس جميعا ، لأنه يحتوى على القوى الدافعة التى تعد عنصرا قائما فى تكويننا النفسى، وجزءا حيا وضروريا فى حصيلتنا النفسية ، وهى ما اصطلح يونج على تسميتها بالانماط الاصلية Archetypes وعندما

تتحرك تلك الدوافع أو الانماط الأصلية بداخلنا يكون لتأثيرها سلوك
نوطابع سحرى وروحى. فكم منا يشعر بشعور مخيف إزاء القوى
المُهدِّدة التى ترقد مكبلة بداخلنا، ولا ينطق فى هذه الحالة سوى
بكلمة السحر التى تخلصه منها؟ إن كلمة السحر فى هذه الحالة
ليست سوى تعبير عن الدور الفعال للنمط الأصلى الذى يتحرك
بداخلنا . ويعد النمط الأصلى أحد أقطاب لا شعورنا ، أما القطب
الآخر فهو القطب السلبي، وهو ما يمكن أن نسميه بالفرائز
متعارضة للغاية ، إلا أنها مرتبطة بنظام معين ، ذلك ان القوى
الخالقة فى الانسان انما تنجم عن هذا التعارض البالغ بين القوى
الايجابية والقوى السلبية(٢٢) .

وعلى ذلك يمكننا أن نلخص فكرة يونج فى الانماط الأصلية فى
أنها الطبيعة الصافية غير الفاسدة فى الانسان . ولا يجوز لنا أن
نخلط ، كما يقول، بين الانماط الأصلية والتصورات والخيالات
النابعة عنها ، ذلك أن الانماط الأصلية ليست سوى دوافع ، وهذه
الدوافع تتحرك فى نشاط داخل الانسان ، وتدفعه الى تحقيق الشيء
الكامل وإلى الشعور بالانسجام التام مع الوجود كله . وينتج عن هذا
التحرك أنماط من السلوك ، كأن ينطق الانسان بكلمات أو يقوم
بأفعال لا يدرك مغزاها . وقد يستدعى هذا التحرك أشكالا من
الخيالات تظهر فى الأحلام أو فى التعبير الأدبى أو فى حالة
الأمراض النفسية .

ولا يهمنا بطبيعة الحال فى هذا المجال أن نفسر كل صور

القصص الشعبي بناء على نظرية يونج ، ولكن يهمننا أن نشير الى ما يخص موضوعنا ، وهو ظهور شخصية الرجل العجوز أو المرأة العجوز كثيرا فى الأدب الشعبى .

وقد سبق أن أشرنا الى أن الرجل العجوز المجهول كثيرا ما يظهر فى غير توقع لبطل الحكاية الخرافية ، وذلك عندما يتأزم موقف البطل فى رحلته المجهولة، فيشفق عليه ويمنحه النصيحة ويقدم له الاداة السحرية . وشبيه بهذا حكاية تحكى.

أن طفلا عهد اليه أن يرعى بقرة ، ولكن البقرة ولت منه هاربة . وظل الطفل يبحث عنها وهو خائف من العقاب الذى سيقع عليه ، ولكن دون جدوى . فلما تعب من البحث نام فى ظل شجرة ، واستيقظ فجأة وهو يحس بأن سائلا كطعم اللبن يتسرب إلى فمه . فلما فتح عينيه أبصر رجلا عجوزا يصب اللبن فى فمه . فسعد به الطفل وتوسل اليه أن يزيده من جرعات اللبن ، ولكن الرجل العجوز قال له : كفاك اليوم يا بنى هذا المقدار ، لقد كنت على وشك الموت حينما قابلتك ، ثم طلب من الصبى أن يحكى له قصته . فحكى له الصبى قصته مع البقرة الضالة ، وكيف أنه يخشى العقاب ، عندئذ قال له الرجل العجوز : انك يا بنى لن تستطيع ان ترجع الى الوراء بعد اليوم ، ولا مفر لك من التقدم حيث الجبل الشاهق الذى يقع شرقا ، ثم منحه العجوز النصيحة والتميمة لكي يكونا عوناً له فى رحلته التى سيخوضها وحيدا .

فالطفل هنا ، وهو خيال نجم عن قوة الانماط الأصلية ، يرمز الى

الشيء الذى يولد ثم ينمو ويتزعرع . ومن ثم فقد تحتم على الطفل ألا يعود الى الوراء ، بل يتحرك الى أمام حيث الجبل الشاهق الذى يشبه ما تصبو اليه نفسه رفعة ، وحيث أن الطفل لم يستطع أن يحقق لنفسه - لأسباب داخلية وخارجية - المعرفة اللازمة التى يحتاج اليها ، فإن هذا الاحتياج النفسى يتجسد فى شكل رجل عجوز حكيم يقدم له الغذاء الضرورى، كما يقدم له الوسائل السحرية التى تعينه على تحقيق هدفه .

وهكذا نرى كيف أن شخصية الرجل العجوز التى استقرت فى نفوس الناس بوصفها تجسيدا للخبرة والحكمة والطيبة ، أصبحت فى القصص الشعبى انعكاسا للتأثير الإيجابى للقوى الداخلية التى تدفع الانسان إلى تحقيق الشيء الكبير . وحيث أن الانسان فى مراحل حياته يجتاز العقبة تلو العقبة ، كما لو كان ذلك يتم بطريقة سحرية ، حتى يصل الى الشخصية المتكاملة ، فكذلك يصل البطل فى القصص الخرافى الى ما تصبو اليه نفسه عن طريق الاداة السحرية ، فكأن نوعا من السحر قد أوصله حقا الى مأربه .

وفى مقابل شخصية الرجل العجوز الحكيم الذى كثيرا ما نصادفها فى القصص الشعبى ، نجد شخصية المرأة العجوز . ولكن اذا كان الرجل العجوز قد أصبح رمزا للحكمة واتساع الخبرة، ومن ثم فهو يظهر للبطل عندما يحتاج نفسيا الى قوة البصيرة التى تهديه سواء الطريق ، فإن المرأة العجوز على العكس ، هى رمز للخداع والمكر . وقد تصل الى قمة الشر لتصبح أمنا الغولة . وكلنا

يذكر أن زوجة الأب أو الحماة في القصص الشعبي ، إذا أرادت
بإبنة زوجها أو زوجة ابنها شرا ، استعانت بعجوز شماء لكي تدبر
لها مكيده ضد البنت الطيبة البريئة . وهناك حكاية عربية تحت عنوان
«كيد النساء يغلب كيد ابليس» تصور هذه النظرة الشائعة الى المرأة
العجوز . فقد تراهن ابليس مع امرأة عجوز على أن يترك لها
البلد إن هي استطاعت أن تقوم بعمل لا يقدر هو على فعله .
فذهبت العجوز الى حانوت رجل يبيع القماش وأخذت تبكي
لصاحبه وتتوسل اليه أن يمنحها قطعة من القماش ، لأن ابنتها
يعشق امرأة ، وألزمها أن تشتري له قطعة من القماش يهديها
لعشيقته ، وهي فقيرة لا تقدر على شرائها . فأشفق عليها
صاحب الحانوت وقدم اليها قطعة من القماش . فشكرته المرأة
ورحلت بقطعة القماش الى بيت صاحب الحانوت ، وعندما اقتربت
من البيت ، أبصرت الزوجة تطل من الشباك ، فاصطنعت أنها قد
تعثرت ووقعت ولم تستطع القيام لعجزها وضعفها . فلما رأتها
الزوجة على هذا النحو . خفت اليها وأعانتها على القيام وأدخلتها
بيتها وطلبت منها أن تستريح . ثم تركتها لكي تصنع لها قدحا
من الشاي . في أثناء ذلك أخفت المرأة العجوز قطعة القماش
تحت وسادة الاريقة التي اعتاد الزوج أن يستريح عليها بعد
تناول الغداء . ثم شريت بعد ذلك الشاي وشكرت للزوجة فضلها
وعطفها ورحلت . فلما رجع الزوج الى بيته ، تناول الغداء وذهب
ليستريح كالعادة على الاريقة . وبينما كان يقلب الوسادة ، وقعت

يده على قطعة القماش التي كان قد أهداها للمرأة العجوز
ليقدمها ابنها الى عشيقته . ولم يساوره شك فى تلك اللحظة فى
أن زوجته هى بعينها عشيقة هذا الابن، ومن ثم فقد اتهمها
بالخيانة ، وسرحها الى بيت أبيها . ولما تأكدت العجوز أن
خدعتها قد تمت بنجاح ، رحلت الى ابليس لتحكى له فى زهو عن
فعلتها التى يعجز هو عن اتمامها ، ولكنه سخر منها وقال لها إنه
يفعل مثل هذا الفعل مئات المرات كل يوم ، وأن عليها أن تفتق
ذهنها عن عمل يعجز هو حقا عن فعله . فعادت المرأة الى
حانوت الرجل واعترفت للزوج بفعلتها القبيحة ، واعلنت له براءة
زوجته . فرحل الزوج على الفور الى زوجته واعتذر لها وأعادها
إليه .

ولما علم ابليس بذلك قال للعجوز : هذا حقا ما لا أقدر على
فعله، ثم ترك لها البلد .

فإذا ظهرت فى القصص الشعبى شخصية أمنا القولة بشعرها
المنفوش ، وأسنانها البارزة ، وملامحها الهرمة الكريهة ، فإنها تكون
مساوية تماما لسائر الشخوص الشريرة التى تظهر لبطل الحكاية
والخرافية مثل المارد والتنين ، وتكون مهمتها عندئذ اختطاف البطل
والحيلولة بينه وبين العودة الى بيته . فاذا لم يتمكن البطل من أن
ينفلت من قبضتها التهمته . وليست هذه الصورة ، وفقا لـ يونج
كذلك، سوى تجسيد للقوى المعوقة داخل الانسان ، وهى تلك القوى
التي صدر له الأمر مفرزا حتى لا يقدم عليه ويحقق تقدما ما فى

حياته . فإذا لم يكن الانسان واعيا بتلك المعوقات ، ابتلعه اللاشعور ،
تماما كما تبتلع أمانة الغولة البطل .

وقد نتسأل بعد ذلك : لماذا خص الأدب الشعبي المرأة العجوز
بتلك الصورة الكريهة ، في حين جعل الرجل العجوز تجسيدا للحكمة
وطيبة القلب . قد يرجع هذا الى ما عرف عن النساء العجائز من
ممارستهن السحر ، والسحر الأسود بصفة خاصة . (انظر فصل
ساحرة عين دور في كتاب الفولكلور في العهد القديم - الجزء الثاني
- الترجمة) وربما يرجع هذا الى ما عرف عن النساء من أن لهن باع
طويل في الحيل والمكر ، وربما يرجع كذلك الى ما ترسب في نفوس
البشرية من تأثير الأم ، وهو ما اصطلح على تسميته بتأثير النمط
النموذجي للأم . فالأم هي مصدر الخصب ، وهي التي تمد الأبناء
بالطعام والدفع ، وقد يكون تأثيرها ايجابيا الى أبعد من ذلك عندما
تتيح للأبناء فرصة الانطلاق مع ارتباطهم بجنودهم، وهي في هذه
الحالة تعينهم على الوصول الى الحكمة والابداع. وقد يكون تأثيرها
عكس ذلك تماما عندما تكون عاتقا نفسيا عن الانطلاق الروحي، ونمو
الشخصية وتكاملها . وهذا السلوك الأخير للأم هو ما جسده
الأساطير في الآلهة حارسة العالم السفلي، وفي الساحرة اليونانية
كيرك ، كما جسده الحكايات الخرافية في صورة أمانة الغولة .

وعندما أصبح الانسان الشعبي أكثر واقعية في عصرنا الحاضر،
لم يعد يتطلب من بطل الحكاية أن يخوض مغامرة مجهولة من أجل
الوصول الى الأميرة المسحورة فيخلصها من قبضة المارد ، أو من

أجل الوصول الى التفاحة السحرية التى تتدلى من فرع شجرة تنمو فى غابات مظلمة بعيدة لا يمكن أن يصل اليها الانسان العادى. كما أنه لم يعد يفترض أن البطل لا يمكنه الوصول الى غرضه ، وإن خاض فى سبيل ذلك الأموال ، إلا عن طريق الاداة السحرية التى يستخدمها فى الوقت المناسب . بل أصبح يتطلب من البطل أن يعبر عن مشكلاته الواقعية التى يعانى منها، سواء كانت تلك المشكلات تنتمى الى عالمه المرئى، أو الى عالمه غير المرئى . وطبعى أن الانسان الشعبى يدرك تماما عجزه عن حل هذه المشكلات ، لأنها مشكلات نجمت إما عن عيب فى بناء مجتمعه مثل مشكلة الظلم ومشكلة الفوارق الاجتماعية ، أو أنها نجمت عن إرادة القوى الغيبية، وهى إرادة ليس للانسان أن يتدخل فيها. ومع ذلك، فإن الانسان الشعبى ، اذ يعبر عن هذه المشكلات الواقعية التى أصبح يحسها ويعانى منها كل المعاناة، لا يكتفى بتصويرها فى قصصه، بل أنه يجتهد فى تفسيرها أو ايجاد حل لها. ومن ثم فقد خلق فى قصصه الذى يحكىه اليوم، شخصية تشبه الى حد كبير شخصية الرجل الكهل الحكيم التى تظهر فى القصص الخرافى ، وإن اختلفت عنها تماما فى وظيفتها. ذلك أن هذه الشخصية لم تعد تمنح البطل الاداة السحرية، بل أصبح يمنحه الحكمة ويبصره بواقع الأمور التى يعجز عن ادراك كُنْهها .

فقد كان هناك ملك له ابنة واحدة يحبها ويعزها، وذات يوم استدعى المنجمين لكى يقرأوا له طالع ابنته ويخبروه بأى رجل

سوف تتزوج، فلما نظر المنجمون فى حساباتهم الفلكية، سكتوا واطرقوا رؤوسهم. قادرك الملك أن فى الأمر شيئاً، فصرخ فى وجوهم ليخبروه بما رأوا. فقالوا له إن طالع ابنته يخبر بأنها لن تتزوج إلا من عبده مرجان. وعلى الرغم من أن الملك كان يحب هذا العبد، فإن أول خاطر خطر له فى تلك اللحظة هو أن يتخلص منه، ومن ثم فقد كلفه بحمل رسالة إلى ملك الشمس وأن يأتيه بردها. ولم يكن ملك الشمس هذا فى الحقيقة سوى شخصية وهمية، وقد وصف له الطريق المؤدى له وكان طريقاً محفوفاً بالمخاطر. ولهذا فلم يساور الملك شك فى أن العبد مرجان سيهلك فى هذا الطريق. وحمل العبد مرجان الرسالة وسار فى طريقه ممتطياً صهوة جواده. وفى منتصف الطريق برز له شيخ عجوز جالساً فى الخلاء، فلما اقترب منه مرجان نصّاه الشيخ عن مقصده، فأخبره مرجان بأن الملك كلفه بحمل رسالة إلى ملك الشمس لى يأتيه بردها. عند ذاك أخبره الشيخ بأنه هو بعينه ملك الشمس وطلب منه الرسالة، فلما فضها الشيخ، كتب فى أسفلها عبارة «اللى فى علمه يتمه»، ثم أعاد الرسالة إلى العبد الذى شكره وسار فى طريقه قافلاً إلى سيده الملك. فلما جن عليه الليل استراح عند جذع شجرة بعد أن ربط حصانه وراح فى نوم عميق. ولكنه استيقظ على صوت سهيل حصانه وهو يركل الأرض برجله بشدة. فلما نظر العبد مرجان إلى المكان الذى يضرب فيه الحصان برجله بشدة، أبصر فجوة وداخلها كنز.

فأخذ يستخرج من الكنز حتى تجمع لديه مال وفير، وفكر إثر ذلك أنه لا داعي للعودة لسيدته وأن يشرع في بناء قصر ليعيش فيه حياة رفاهية ورخاء، وأبتنى العبد مرجان قصرا شامخا تحيط به البساتين وتتدفق فيه النافورات. وذات يوم كان يستحم في النافورة، فلما خرج منها ونظر إلى نفسه في المرأة، رأى أن لونه قد تحول من السواد إلى البياض فيما عدا بقعة سوداء ظلت على جبينه.

وذات يوم خرج الملك مع وزيره ليتريضا. وقادهم الطريق إلى القصر الشامخ، قصر العبد مرجان، الذي يقف في بهاء وروعة وسط الرياض والبساتين، وتعجب الملك من أن يكون في مملكته هذا القصر الرائع، ولهذا فقد طرق بابه ليتعرف على صاحب هذا القصر، ورحب بهما العبد مرجان وهو يعرفهما تماما، وبألف في ترحيبهما، وبعد أن مكث الملك والوزير عنده أياما في حفاوة بالغة عرض عليه الملك أن يزوجه ابنته. ورحب مرجان بذلك، وما هي إلا أيام حتى كانت ابنة الملك تحمل إلى العبد مرجان في صحبة أبيها وأمها والخدم والحشم.

ومكث الجميع في ضيافة العبد مرجان طيلة شهر دون أن يتوقف الملك على حقيقة هذا الرجل الثرى المضيف الذي بالغ في تقدير ابنته. وذات يوم فاجأه الملك بالسؤال عنن هو، وإلى أي أصل ينتسب. وكان رد مرجان على ذلك بأنه بعينه العبد مرجان الذي كلفه ذات يوم بحمل رسالة إلى ملك الشمس، كما

أخبره بأنه مازال يحتفظ بالرسالة التي تتضمن رد ملك الشمس عليها. فلما قضى الملك الرسالة وجد مكتوباً في أسفلها تلك العبارة: «اللى فى علمه يتمه».

فشخصية الرجل العجوز المجهول فى هذه الحكاية، لم تظهر فيها إلا لكي تبصر الملك الذى يعد رمزا للسلطة والتسلط الدنيويين، بحقيقة ميتا فيزيقية ليس من شأن الانسان أن يخوض فيها، بل له أن يصارعها، وهى أن هناك أمورا مقدرة للانسان لا يمكنه أن يتجنبها مهما كانت سطوته وقوته البشرية. ونلاحظ أن الرجل العجوز فى هذا المثال لم يمنح البطل الاداة السحرية لكي يحارب بها التتين والمارد وينتصر عليهما، بل منحه الحكمة التى أصبح يحتاج إليها الانسان المعاصر لكي تعينه على مشقات الحياة.

وإذا كان القصاص الشعبى قد عبر فى هذه الحكاية عن مشكلة غيبية تشغل الانسان، فهو لم يعبر عنها بقصد تشكيك سامعيه فيها، بل إنه يسعى على العكس من ذلك إلى بث الطمأنينة فى نفسه من حيث أنه لا ينبغى عليه أن يفكر فى أمور المستقبل التى تتصف بالقدرة والرحمة فى الوقت نفسه. ذلك أن ابنة الملك لم يقدر لها أن تتزوج بالبعد إلا بعد أن تغيرت صورته كلية، حتى لون جلده.

فإذا تناول القصاص الشعبى مشكلة اجتماعية تحير ابناء الشعب، فانه يستعين كذلك بشخصية الرجل العجوز الحكيم لعله يجيب عن تساؤلاته المحيرة. وفى هذا الحالة قد لا يجد هذا الحكيم جوابا شافيا عن هذه التساؤلات، ذلك أن المشكلة من وجهة نظر

الشعب، قد أصبحت من التعقيد بحيث يختار فيها الحكماء أنفسهم. فقد اجتمعت الكلاب البلدية ذات يوم وتساقلت: لماذا تعيش الكلاب الرومية (وهو اصطلاح شعبي للكلاب التي يقتنيها أصحاب البيوت ويعتنون بها ويدللونها) مرفهة، فلا تتناول سوى اللحم والخبز الشهى، فى حين أنها قد قدر لها أن تظل تعدو فى الشوارع ليل نهار على غير هدى، ولا تتناول من الطعام سوى ما تعثر عليه فى القاذورات. ولما لم تجد الكلاب البلدية جوابا شافيا عن هذا التساؤل، قررت أن ترسل خطابا فى مؤخرة كلب إلى الملك سليمان، ذلك الشيخ القديم الذى يفهم لغة الحيوان، لتسأله فيها عن هذا الأمر. ولكن الكلب لم يعد حتى اليوم برد الرسالة، ذلك أن النبی سليمان نفسه لم يجد بعد الرد المقنع عن هذه الرسالة المحيرة، ولكن الكلاب ما تزال تنتظر الجواب حتى اليوم. ولهذا فأنها، عندما ترى كلبا مقبلا نحوها، تجتمع حوله وتشمه من مؤخرته، لعله قد أتى برد الرسالة.

وإذا كان الشيوخ يمتلكون الحكمة والعلم إلى هذا الحد، فإن أصحاب السلطة يخشون تقديم الذى يمكن أن يهيج الرأى العام ضدهم ولهذا فقد أصدر ملك من الملوك مرسوما يقضى بأن يقتل كل شاب أباه الكهل حتى تخلو له البلاد من هؤلاء الحكماء الذين يتتقنون سلوكه على الدوام. وأذعن كل شاب لأمر الملك فقتل أباه فيما عدا شابا واحدا أبى أن يفعل هذا مع أبيه، واكتفى بتخبثه فى البيت. ولما اطمأن الملك إلى أن شيوخ بلده

قد قُتلوا عن آخرهم، كان كل يوم يجمع شباب البلد عند الجبل ويرهقهم بشق الأرض الصلبة بون أن يهدف من وراء ذلك تمهيدا للزحف.

و ذات يوم سأل الأب الشيخ الذى ظل على قيد الحياة، سأل ابنه عما يفعله مع سائر الشباب، فأجابه الابن بأن الملك يجمعهم كل يوم عند جبل ويطلب منهم أن يشقوا الأرض الصخرية بون أن يدركوا هدفا لهذا العمل المصنئ. فلما سمع الأب ذلك قال لابنه: اذا جاءك الملك ليمر عليكم فاصطنع أنك ترفع يدك إلى أعلى فمك وأنت تضع شيئا فيه ، فإذا سالك عما تفعل قل له، ان ما نزرعه ناكله. فلما فعل الابن ذلك وسمع الملك منه تلك العبارة الحكيمة، قال له على الفور: ان هذا القول ليس قولك، بل هو قول رجل شيخ، اذهب واحضر أباك الذى لم تنفذ فيه أمرى، فذهب الابن واحضر أباه الذى مثل أمام الملك، فسأله الملك: أين كنت وقت أن أصدرت المرسوم؟ فرد الأب قائلا لقد كنت مسافرا وشغلت عن عودتى بأمر عسير، فلما عدت كان المرسوم قد نفذ وانتهى الأمر. فسأله الملك مرة أخرى: وما هو الأمر العسير الذى أخر عودتك؟ فأجاب الرجل: لقد كنت يا جلالة الملك أحضر حفل زواج ابنة البومة من الغراب، وقد دب الخلاف بين الطرفين فى اللحظة الأخيرة. وكان يحتم علينا، نحن المدعوين، أن نفرض النزاع. ذلك ان البومة اشترطت أن يكون مهر ابنتها خمسين بلدا خرابا، وقد اقمنا الغراب بقبول ذلك، فقبل وانتهى الأمر. عند ذلك

قال له الملك: وهل من المعقول أيها الرجل المغفل أن هناك خمسين بلداً خراباً على وجه الأرض؟ فرد عليه الرجل الشيخ قائلاً: نعم يا جلالة الملك، إن كل بلد يحكمه رجل أخرق، فهو خراب.

وأسقط في يد الملك، وأقر بخطئه وقال: حقاً «اللى ما لوش شيخ، شيخه الشيطان» وقد أصبح هذا القول مثلاً. والشيخ في القصص الشعبي لا ينطق بالقول الحكيم فحسب، بل هو قادر كذلك على فك الاسئلة الملوغة، وهو وحده القادر على فك رموزها.

فقد خرج الملك والوزير يتفقدان أحوال الرعية. فوصلا إلى شاطئ البحر. وأبصرا صيادا كهلاً يجر سمكة كبيرة من البحر. وفي أثناء ذلك جرحته السمكة بزعانفها القوية فأدمت يديه، ولكنه لم يأبه بذلك واستمر يجرها. فوقف الملك والوزير عنده وسأله الملك: كيف حال البعيد؟ فأجاب الصياد: لقد أصبح البعيد قريباً. ثم سأله الملك: وكيف حال الجماعة؟ فأجاب الصياد: لقد تفرقت الجماعة ولم يعد من الممكن أن أشتاتها فسأله الملك: وكيف حال الاثنين؟ فأجاب الصياد: لقد أصبح الاثنين ثلاثة. عند ذاك قال له الملك: اياك أن تبيع رخيصاً! فأجاب الرجل: إنك إن توفى حريصاً. وبهذا انتهى حديث الملك مع الصياد الشيخ. وفي أثناء عودة الملك والوزير سأل الملك الوزير عما إذا كان قد فهم شيئاً من حديثه مع الصياد، فأجاب الوزير بالنفي. عند ذاك طلب منه

الملك أن يفسر له ما دار بينه وبين الصياد وإلا قطع رأسه، ثم أعطاه مهلة أسبوع.

وأخذ الوزير يدبر في رأسه العبارات التي سسمعها من كل من الملك والصياد طه يصل إلى مغزى هذا الكلام ولكن دون جدوى، وأخيرا استقر رأيه على أن يذهب ليقابل الصياد وينفحه بعض المال لكي يفسر له الكلام الذي دار بينه وبين الملك، ولكن الصياد أبى أن يفسر له شيئا إلا إذا تنازل له عن الوزارة ولم يجد الوزير مجالا للخيار فوافق على ذلك. عند ذاك اصططحبه الصياد إلى الملك لكي يتنازل أمامه رسميا عن الوزارة في مقابل أن يفسر له الحديث. فلما أبصرهما الملك بادر الصياد بالسؤال وقال له: هل بيعت رخيصة؟ فأجاب الصياد: لقد أخبرتك يا جلالة الملك أنك لن توصى حريصا، لقد بيعت الاجابة عن الاسئلة في مقابل الوزارة. ثم شرع يشرح للوزير ما دار بينه وبين الملك، فقال: لقد سألتني الملك عن حال البعيد، وهو عنى بذلك بصرى الذى كنت أرى به بعيدا وأنا شاب، فأجبت به بأن بصرى قد ضعف مع هرمى، وبذلك صرت لا أبصر إلا الشيء القريب، ثم سألتني عن الجماعة وهى أسنانى فأجبت به بأنها قد تفرقت مع كبر سننى. ثم سألتني بعد ذلك عن الأثنين وهو يعنى بهما قدمى، فأجبت به بأنهما أصبحتا ثلاثا، اذ لم أعد أسير إلا بمساعدة عكازى.

وبهذا تنحى الوزير عن الوزارة وتقلدها الصياد. وبينما كان الوزير الصياد عائدا ذات يوم إلى بيته، صادف رجلا يبيع خيارا،

فوقف ليشترى منه، ولما كان الخيار طازجا للغاية فقد ألمه شوكه الرفيع، ولهذا فقد رمى الخيار للبائع، ورحل ومكث في بيته بعد ذلك أياما لم يذهب فيها إلى الوزارة ليباشر عمله، وقلق الملك عليه وذهب ليسأل عنه، فأخبره الصياد الوزير أنه وقف ليشترى خيارا ولكن شوك الخيار الرفيع ألمه وتسبب في مرضه، وتعجب الملك لذلك وذكره باليوم الذي رآه فيه على شاطئ البحر يجر السمكة الكبيرة وقد جرحته زعانفها الصلبة فسال دمه، ولكنه لم يكن مكتثرا بذلك واستمر يجر السمكة، وظل الصياد ينصت للملك ولما فرغ من كلامه، رد عليه قائلا: إن هذا صحيح يا جلالة الملك، ولكنه من الغباء التام أن يجد الانسان فرصة للنعيم والرفاهية ولا يفتتم هذه الفرصة.

وتهدف هذه الحكاية، كما يتضح تماما من مضمونها العام، إلى إبراز عيب خلقى، ولا نبعد اذا قلنا إنه عيب سياسى، وهو أن من يتولى منصبا قياديا من أبناء الشعب، سرعان ما تلهيه حياة الرفاهية عن التفكير في أحوال الشعب الذى كان ينتمى إليه ذات يوم، وعانى مما يعانية. ولكن الملك لم يخطئ عندما أسند الوزارة إلى ذلك الشيخ، وإن كان صيادا بدلا من الوزير، لأن الأول حنكته الايام، وعمقت ادراكه بحقائق الامور. فى حين قصر عقل الثانى عن ادراك ابعاد مشكلات الحياة، وهو ما ترمز إليه الحكاية هنا بفشله فى حل الاسئلة الملفزة.

ومن الطبيعي أن تكون هناك بعض الأمثلة الشعبية التي تلخص فلسفة الشعب في الشيخوخة والهرم. والمثل الذي سبق أن ذكرناه هو: «اللى ما لو ش شيخ، شيخه الشيطان» يصور تقدير الناس لمسنّهم ومدى احساسهم بقيمة وجودهم بينهم. ومن ثم فقد سمى رجال الدين بالشيخوخ، بصرف النظر عن مقدار أعمارهم، لأن الشيخ مجمع للمعرفة والحكمة والقدرة على تبصير الناس بجوهر الحياة. وكل هذا يشير إلى مدى احترام الناس لتقدم الأيام على الانسان، وهم لذلك يحثون على احترام الصغير للكبير، لأن إضافة يوم فى عمر الانسان معناه زيادة فى علمه وخبرته. وهم يقولون فى ذلك: «أكبر منك بيوم يعرف عنك بسنة».

ومع هذا لا تخلو الأمثلة الشعبية من نظرة الشعب السلبية إلى الشيخوخة، فالشيخوخة هى نهاية المطاف فى حياة الانسان، وإن يعود الشيخ بعدها شابا بحال من الأحوال. وفى ذلك يقول المثل الشعبى فى صيغة سؤال استنكارى: «هو الرائب يبقى حليب؟» فاللبن الحليب هو الاصل. وهو يتحول بعد عملية بيولوجية إلى لبن رائب. ولا سبيل إلى أن يصبح اللبن الرائب حليباً مرة أخرى. حقا أن اللبن الرائب له فوائده التى ربما فاقت فوائد اللبن الحليب، ولكن هذا لا ينفى الحقيقة وهو أن اللبن الحليب هو الاصل الطازج اللبن الرائب. وربما ذكرنا هذا المثل بقول الشاعر القديم:

اترجو أن تكون وأنت شيخ
كما قد كنت أيام الشباب
لقد كذبتك نفسك ليس ثوب
بريس كالجديد من الثياب

وإذا كان الامر كذلك، فواجب على الشيخ أن يحتفظ بوقاره بما يتلاءم مع سنه وعقله. فإذا حاول الشيخ أن يتصايب، قال فيه المثل: «الشايب لما يدلع يبقى زى الباب المخلع». أو يقول: عجوز ومتصايب! فإذا لم يكن الرجل الكبير متسما بالحكمة والعقل اللذين يزينانه بعد بلوغه سن الشيخوخة، قال فيه المثل: «شابت لحاهم والعقل لسه ما جاهم».

* * *

هذه جولة مع الانسان الشعبى ومصراعه مع الزمن. وقد حرصنا فى الجزء الأول من البحث أن نبرز صور هذا الصراع من خلال اشكال تعبيره من ناحية، كما حاولنا أن نستخلص منها فلسفته فى فكرة الزمن بوجه عام من ناحية أخرى. ومصراع الانسان مع الزمن يعنى رفضه للزمن الحسى، وهذا الرفض يتمثل فى أمرين: الامر الأول، رفض التاريخ، بمعنى أنه أحداث يسلم بعضها إلى بعض بحيث لا يمكن تجنبها أو تجنب نتائجها. فالانسان الشعبى فى هذه الحالة لا ينظر إلى هذا الحدث، مهما كانت نتائجه، على أنه نهاية حتمية لا مفر له من أن يخضع لها ويستسلم فى يأس، بل إن علاقته الروحية القوية بالقوى العليا سرعان ما تزيل مخاوفه، وتقوى أملة فى

تغير الحياة وتجدها، كما هو شأنها منذ الأزل، أما الأمر الثانى فهو رفض الاستسلام للحظة تبدو فيها الحياة، سواء كانت الحياة الطبيعية أو حياة الانسان - أنها قد أجبت أو فثت. ذلك أن الجذب والافناء يأتى بعدهما الخصب والبعث لا محالة، وهذا يعنى أن الخصب دائم والزمن دائم، وإن تخلل ذلك فترات من الضعف والجذب والموت المؤقت.

أما الجزء الثانى من البحث فقد انتقلت فيه من فكرة الزمن المجرد إلى فكرة الزمن المجسد فى العجز والهرم والشيخوخة، كما تتمثل فى القصص الشعبى والامثال الشعبية.

وبهذا يكون الانسان الشعبى قد عبر عن فكرة صراعه مع الزمن فى تحد يتسم بالشمولية والتنوع والتفاؤل الذى يجب التشاؤم، وربما كان أروع من هذا كله أنه لم يتوقع داخل ذاته ليعبر عن مأساته، بل عبر عن نفسه بوصفها نفسا تخفق بين أنفاس الكون النابضة، وبوصفها ايقاعا من ايقاع الحياة الذى يتردد صداه فى جميع الاجواء، فى الفضاء وفى الانهار وفى الجبال وفى البحار، ومع حفيف الاشجار، وأنغام الطيور، وربما مع الأصوات الهامسة الصادرة من العالم غير المرئى.

الهوامش :

(١) سوف نلتزم بهذا الاصطلاح الذى نعنى به بشيء من التجاوز كلا من الانسان البدائى والانسان الشعبى الذى يعيش مرتبطا بالعادات والمعتقدات والتقاليد الجمعية المتوارثة .

Jessie L. Weston : From Ritual to Romance. p. 47 (٢)
(New York 1957).

Op. Cit. p. 39-40. (٣)

Mircea Eliade: Cosmos and History, P. 57, 58 (٤)
(New York, 1959).

From Ritual to Romance : p 58. (٥)

Frazer : The Golden Bough, Vol. V. pp. 17 etseq. (٦)

(٧) الطبرى : جامع البيان عن تأويل آى القرآن : جـ ١٥ ص ٢٧٩ ، ٢٨٠ .

(٨) نفسه ص ٢٨١ .

(٩) نفسه ص ٢٨٢ .

(١٠) انظر كتاب «التيجان فى ملوك حمير» عن وهب بن منبه رواية أبى

محمد عبد الملك . ط . حيدر آباد . من ص ٨٢ الى ٨٤ .

(١١) انظر نفسه من ص ٨٦ الى ٩١ .

(١٢) المرجع السابق ص ١٠٢ .

(١٣) نفسه ص ١٠٩ .

(١٤) ومن ثم تأتى التسمية باسمى «خضر» و «خضرة» (فى الريف المصرى).

(١٥) اخبار عبيد بن شربة الجهمى (ط حيدر آباد) من ص ٣٥٦ - ٣٦٧ .

(١٦) قال عبيد بن شربة : «انه كان ينظر الى اعظمها رأسا وأجلها عظما»
(نفسه ٢٥٧).

(١٧) الكسائى : قصص الأنبياء - ص ٢٣٩ .

-
- (١٨) الثعلبي : قصص الأنبياء المسمى بالعرائس : ص ١٩٣ .
(١٩) انظر لكاتبة المقال فصل ملحمة جلجامش من كتاب أشكال التعبير
في الأدب الشعبي - الطبعة الثانية - مكتبة نهضة مصر .
(٢٠) انظر فريزر : الفولكلور في العهد القديم - الترجمة - الجزء الأول باب
سقوط آدم .

Malinowski (B). : Magic, Science and Religion (٢١)
pp. 104-110 (Boston 1948).

Hano E. Giehr : Volksmarchen und Tiefen Psy- (٢٢)
chologie Munchen, 1980, S. 19

من هذا الكتاب
...لك الأستاذ الدكتور
رمزي زكي بطرس

الفصل الخامس نحو مفهوم أشمل للشعبية شعبية شوقي وحافظ

سيظل السؤال عن معيار موضوعي يقاس وفقا له النتائج الأدبي،
ويُفسر سمو بعضه على البعض الآخر من ناحية القيمة الفنية، وقدرة
بعضه على الانتشار زمانيا ومكانيا أكثر من البعض الآخر- سيظل
هذا السؤال الشاغل للنقاد مهما اختلفت مناهجهم وتباينت طرقهم
في التحليل.

ألم يفكر ابن سلام الجمحي، أول ناقد منهجي في تاريخ النقد
العربي، في أن يضع معيارا موضوعيا يقيس به قيمة الشعراء بحيث
يتمكن من وضعهم في طبقات؟ وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على
أن النقد منذ أقدم العصور يسعى إلى الكشف عن سر العلاقة بين
المبدع والمتلقي، بقدر ما يحاول أن يطل تفاوت هذه العلاقة في
الدرجة.

وقديما أدرك نقاد العرب كذلك أنه قد تكون لشاعر ما شعبية
تفوق شعبية غيره من شعراء عصره، فقالوا عن الممتنبي العبارة
المشهورة: «ثم جاء الممتنبي فعلا الدنيا وشغل الناس». وهي عبارة -
فضلا عن أنها لم تطلق على غير الممتنبي من المميزين من الشعراء
عصره- تشير إلى معيار نقدي جديد يمكن أن نسميه شعبية
الشاعر.

وقد لا نكون مبالغين إذا نحن استخدمنا هذه العبارة نفسها في
الحديث عن الشاعر شوقي بصفة خاصة فنقول: «ثم جاء شوقي

فملا الدنيا وشغل الناس».

والسؤال عن الشعبية يتجاوز السؤال عن موطن الإبداع، ذلك لأنه إذا كان لكل شاعر مجال خاص لإبداعه، فإن الشعبية تعنى تجاوز البحث في الفن ذاته، إلى ما وراء هذا الفن، أي إلى الامتداد الإبداعي الذي يربط، لا بين الفن ومتلقيه الفرد، سواء كان هذا المتلقي متذوقاً عادياً أو متذوقاً عالماً، بل بين الفن وجمهور عريض من الناس الذين يمثلون في هذه الحالة وحده قوية متماسكة، تثبت للشاعر قدرته الإبداعية مهما تفاوتت في الحكم عليها آراء الأفراد، معنى هذا أن الشعبية هي تحقيق للعملية الفنية في أعلى مظاهرها، ذلك أن الإبداع في هذه الحالة يكون قد أدى وظيفته الاجتماعية أداء كاملاً عندما يتفصل النتاج الفني عن مبدعه.

ويصبح ملكاً لجمهور عريض يستقبله ويردده بطرق مختلفة، أي يصبح جزءاً من عالمه. وقد لا يكون الأمر مثيراً للدهشة إذا سيطر نتاج أدبي على جماعة من الناس تعيش في زمان محدد ومكان محدد، ولكن الأمر يكون حقاً مثيراً للدهشة إذا ظل هذا النتاج يأسر الناس خارج حدود زمانه ومكانه، وبخاصة عندما تتغير المعايير الفنية في كثير أو قليل.

وهنا نجد أنفسنا أمام اصطلاحين هما «العالمية» و«الشعبية». وعلى الرغم من تقارب الاصطلاحين شكلا، فإن الاختلاف بينهما كبير ويكفى أن نقف عند حدود الاشتقاق اللغوي لكلا الاصطلاحين لنذكر الفرق بينهما لأول وهلة، فالعالمية نسبة إلى العالم، والشعبية نسبة إلى الشعب، وإذا كان العالم هو مجموعة شعوب الأرض في أى زمان، فإن الشعب مجموعة من الناس يجمعها مكان واحد محدد تعاقبت عليه أعصر طويلة. ويترتب على هذا أن العالمية قيمة تتعلق بها الشعوب بصرف النظر عن أطرها الحضارية التى تعيش فيها، أما الشعبية فهى قيمة ترتبط كل الارتباط بالإطار الحضارى الذى تعيش فيه جماعة من الناس. وعلى الرغم من أن العالمية تبدو فى هذه الحالة، أوسع نطاقا من الشعبية، فإن الأسباب التى تؤدى إلى شعبية نتاج أدبى ما أكثر تعقيدا من تلك التى تؤدى إلى العالمية. على أننا نود، قبل أن نخوض فى تفصيل هذا الموضوع، أن نتفق بادئ الأمر حول مفهوم الشعبية.

وقد يغضب بعض الناس- ونحن نبحث فى شعبية شوقي- أن نأخذ فى شرح مفهوم الشعبية من خلال فهمنا لذلك النوع الأدبى الذى تلتصق به صفة الشعبية منذ الأزل، وهو الأدب الشعبى. على أننا نود أن نطمئن هؤلاء، فنقرر أنه لا يعيننا فى هذا المجال الجماعة صاحبة هذا الأدب، ولا يعيننا لغة هذا الأدب، وإن كنا نعتز

بهما كل الاعتزاز، بل يعني أن نشرح مفهوم الشعبية في إطار الأسباب الخفية التي تجعل التعبير ملكا لجماعة كبيرة من الناس، حتى إن كل فرد يرى من حقه أن يستخدم هذا التعبير في الوقت المناسب وكأنه من إبداعه الشخصي، وإن أدرك كل الإدراك أنه ليس سوى فرد في جماعة ورث هذا التعبير وقد يظهر هذا التعبير في شكل حكايات أو قصص بطولي أو رمزي، وقد يتشكل في أغان تمس كل جوانب الحياة، أو في أنماط من السلوك. وكل هذه الأشكال ليست سوى تنويعات لنظام متكامل هو ما نطلق عليه النظام الحضاري لشعب من الشعوب. وإذا كانت الحضارة نظاما متكاملا موصلا من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل، وإذا كان هذا النظام لابد أن يصاغ في لغة أو في مجموعة من النصوص التي تحدد معالم هذا النظام، فإنه يتفرع عن هذا نقطتان رئيسيتان نتخذهما منطلقا لشرح مفهوم الشعبية على مستوى التعبير الفردي سواء.

أما النقطة الأولى فهي أن الكلام عندما يتشكل في إطار من التعبير الأدبي الفني فإنه يصبح نظاما فوق النظام اللغوي، أي أنه يتدرج في إطار نظام حضاري شامل. وعندئذ تصبح للنص قدسية القسم والقانون، أي أنه ينتفي عنه الزيف، وتلتصق به الحقيقة. وهذا هو الدافع الخفي الأول وراء تعلق الجماعة بنص من النصوص وحفظه وترديده.

أما النقطة الثانية فهي أن مثل هذه النصوص، التي تعد تراكمات من الماضي والحاضر، ليس لها طابع العالمية، بل إنها مرتبطة كل الارتباط بالمكان والزمان اللذين تعيش فيهما الجماعة. ويتعبّر آخر نقول إن مثل هذه النصوص تتفق عنها صفة العالمية. وتلتصق بها صفة الشعبية وهذا هو الفرق الأساسي بين مفهوم العالمية والشعبية فإذا اكتسب نص صفة العالمية فإنما يرجع ذلك إلى قدرته على توصيل ما هو إنسانى إلى أكبر عدد من الشعوب. أما عندما يكتسب نص صفة الشعبية فمرد هذا إلى أن هذا النص أصبح جزءاً من الكيان الحضارى الذى يعيشه شعب من الشعوب.

٣

ومن هذه المقولة الأرية نأتى إلى المقولة التالية التى تترتب عليها وإن لم نبرهن عليها بعد. وهى أن ما خلفه شوقي من نصوص مختلفة ليس مجرد نصوص فنية جمالية. بل إن هذه النصوص تتعدى كفاءتها الجمالية لتصبح لها الكفاءة الحضارية، أى تصبح لها القدرة على أن تكون نظاماً فوق النظام اللغوى.

ونحاول الآن أن نتوسع فى هذا المفهوم وأضعين فى الحسبان على الدوام الربط، من حيث مفهوم الشعبية، بين النص الذى يعد إرثاً حضارياً فيحفظ ويردد، والنصوص التى خلفها أمير الشعراء.

وإذا كانت الشعبية تعنى الاصطلاح والاتفاق حول مجموعة من النظم الرمزية التى تنتظم وتتكامل مكونة شكل الحياة، وإذا كان

الاتفاق يتم أولا حول مفاهيم عميقة ضمنية، فإن هذا يعنى أن الجماعة لا تتكون إلا من خلال علاقات متداخلة بين الأفراد . كما أنها لا تتكون إلا إذا صنعت من هذه العلاقات المتداخلة اسلوبا ، أو بتعبير آخر إنها لا تتكون إلا أن «تؤسلب» نظام حياتها ، وليست العلاقات المتداخلة علاقات مادية فحسب، بل هى علاقات ترتبط بكل جانب من جوانب الحياة. المادى منها وغير المادى، والمرئى منها والغيبي.

وإذا نحن ألقينا نظرة شاملة على نتاج شوقى الشعرى والنثرى والمسرحى، وجدناه فى جملته ينحو إلى أسلبة نظام الحياة، بمعنى أن شوقى لم يكن مهموما بمشاكله الذاتية الخاصة، فنحن لا نكاد نحس بمشكلة ذاتية واحدة فى كل أعماله الضخمة. وإنما كانت هموم شوقى هموماً جماعية ولم تكن وسيلة التعبير عن هذه الهموم هى الشكوى منها، بل كان التعبير عنها عن طريق إبطالها من خلال الاصطلاح على نظام. إذا كنا قد رأينا أن النظام الذى يعيش فى إطاره شعب من الشعوب هو خلاصة تركيبة حضارية معينة. فإن شوقى الذى يعد بتكوينه النفسى وريث حضارة معينة. ثم بتكوينه الثقافى أكثر أدباء العصر الحديث استيعابا لمكونات نصوص هذه الحضارة. كان يدور فى فلك النظام الذى يعيش فيه الشعب المصرى بخاصة والعربى بعامه.

إذا كانت الحضارة تعنى التراكمات المعرفية التى تصل إلى حد

الامتلاء، وأن هذا الامتلاء يثرى النظام المتسلط بنصوص مختلفة. فإن العملية الحضارية لا تقف عند التركمات المعرفية التي تصل من الماضي، بل إنها تكتمل بإعادة التفريغ والتوزيع، لأن الحضارة لا تعنى الثبات، بل تعنى إعادة التنظيم على الدوام. ولكن ما يفرغ من هذا الامتلاء إنما يختار من بين مواد التذكر، وفقا لمعايير إشارية ترتبط بالموقف الحضارى القائم. ولهذا فإن من يستقى من نبع النصوص الحضارية يكون على وعى دائما بأنه يرى فى النص ما يتفق وظروف الحياة، بصرف النظر عن قيمة النص الذى يتمثل به، إذ إن النص لا يكون سوى مادة لتشكيل الحقيقة. وبهذا يكون هذا الإنسان المردد للنصوص. الذى يختار منها ما يتفق وموقف الجماعة. عامل استمرار الحضارة، أى يعد جزءا من ديناميتها التى تتمثل فى الارتباط بالنظام والعمل على تغييره فى آن واحد.

وإذا نحن قرنا بين عملية ترديد النصوص فى الحياة الشعبية والدافع وراعى، والدافع الذى كان يدفع شوقى إلى الاستقاء من منبع التراث، ابتداء من الشعر بإيقاعه ولغته، إلى موضوعات مسرحياته وقصصه، فأننا نجد أن كليهما يعيش العملية الحضارية المستمرة فكلاهما مشغول بعملية التذكر، تذكر تراث الماضى الذى انحدر فى شكل نصوص مروية ومسونة، وكلاهما ينتقى منها ما يعين على الحاضر، أى أن كليهما يتأمل الماضى من خلال عملية التذكر الدائمة، لصالح الحاضر الذى يثير فى الإنسان الإحساس الدائم

بالقلق، وذلك من أجل مستقبل مأمول. ويتعبير آخر نقول إن كليهما يتأمل معه من خلال حديثه مع نفسه. وبهذا استطاع شوقي أن يواصل العملية الحضارية من خلال هذا التفاعل العميق معها. كما استطاع في الوقت نفسه أن يجعل من نصوص الماضى حركة إنماء لأشكال لغوية، وصور فنية، ورموز، بل طقوس دينية.

٤

ولم يكن شوقي ينظر إلى الدور الحضارى للعملية الفنية بوصفه مجرد تذكر يأتى عقو الخاطر لرصد الماضى، بل إنه كان ينظر إلى إبداعه بوصفه أداء متصلاً للعملية الحضارية. وإذا ذكرنا كلمة أداء فإننا نود أن نوضح معناها ووظيفتها بالإحالة إلى ما يعنيه الأداء الفنى فى الحياة الشعبية، وهو ما يسمى اصطلاحاً -Perfor-mance فالأداء الفنى للتراث الشعبى جزء لا يتجزأ من العملية الحضارية المتصلة، ذلك أن الأداء هو المسئول عن أن يظل النظام حياً نابضاً مع الجماعة. وإذا فهمنا الأداء بهذا المعنى، فإننا نستطيع أن نقول إن الأداء هو فن توصيل النظام. ومن الممكن كذلك أن يسمى الفنان المؤدى فنان الحياة. وأن ينظر إلى فنه وسلوكه بوصفهما أداء، لأنهما فى الواقع أداء وتمثيل للعملية الحضارية.

ويتفق شوقي مع المؤدى الشعبى فى إطار هذا المعنى العام لمفهوم الأداء ووظيفته. فهو مثله، كان فى حالة أداء فنى مستمر لنصوص الماضى، وهو مثله، يمثل الخلية الحية بالنسبة للجماعة. ثم

إن الجماعة تكون فى أشد الحاجة إلى تجاربهما مع تراثهما، وإلى أدائها الفنى، بخاصة عند الإحساس الشديد بنوعى القلق، ولا تكون مهمة الأداء فى هذه الحالة مجرد التوصيل، بل الإشارة إلى حد المشاركة.

ولا يمكن أن تكون المشاركة فعالة إلا عندما يستند المؤدى فى فنه إلى المعيار الحضارى الذى تأخذ به الجماعة المستقلة لفنه، أى عندما ينظر وعين منه على الماضى وعين على الحاضر، فإذا نجح المؤدى فى خلق الموضوعات والمواقف والنماذج المستقاة من تراثه، ووضعها فى قالب جديد يساير تيار النشاط الحضارى الذى تعيشه الجماعة فى عصره، فإنه ينجح فى تحريك الاستجابة المباشرة للنظام الذى يلح عليه وتحس به الجماعة فى أعماق أعماقها، وهذا يفسر لنا كيف أن الأداء لا يحدث مرة واحدة، بل هو عملية مستمرة بالنسبة إلى الفنان الشعبى، وهو خلق مستمر بالنسبة إلى الفرد الذى يبدع، وبداخله طاقة كبيرة من مكونات الوعى الجماعى، ولقد كان أداء شوقي لعملية الإبداع بوصفها استمرار لرصد التراث وخلق جديد فى الوقت نفسه عملية مستمرة، فطورا يكون هذا الأداء من خلال ما امتزج بكيانه من رصيد شعرى هائل، وهو يجهد نفسه فى أن يكون هذا الرصيد ممثلا لتراثه وممثلا لعصره. وقد يتمثل له هذا الرصيد فى شكل قوالب لغوية جاهزة، أو فى إيقاع موسيقى محفوظ يتردد فى نفسه، ولكنه فى كل حال، لم يكن يسلم نفسه للقوة المطلقة

لأسر التراث، بل كان يثبت على الدوام قدرته على التحرير من عملية الربط المقيدة إلى عملية الربط الحرة. وقارة يكون الأداء تمثيلاً للروايات التي تتزاحم على ذاكرته حول بطولات نموذجية قديمة. وهو يتعمق هذه البطولات النموذجية مرة في نصوصها الأصلية. ومرة في بعدها التاريخي ثم يتعمقها أخيراً وهي ممتزجة بحسه الحضارى المعاصر. فإذا فرغ من الأداء التمثيلي لنموذج فى شكل مسرحى أو قصصى أو شعري. تحرك بداخله نموذج آخر قديم. وهكذا ... وبهذا كان شوقي مؤدياً فنياً. أو كان قنّان الحياة فى كل لحظة من فترة إبداعه الخصب.

ولقد كان فى أدائه المستمر محققاً للعملية الحضارية التى تعد ذكرى لتراكمات وصلت من الماضى إلى الحاضر. وتظل هذه التراكمات تلح على الإنسان الذى يستوعبها حتى يتفتق عنها نتاج جديد. فيه عبير الماضى وقلق الحاضر وأمل المستقبل.

٥

وإذا كنا قد وصلنا إلى تحديد المفهوم الخاص بشعبية المبدع الفرد. أو بالأحرى شعبية شوقي، فى إطار تحديدنا لمفهوم الشعبية بمعناها الحضارى العام. فإننا يمكننا أن نتنقل بعد ذلك إلى مجال آخر من هذا البحث عندما نتساءل: كيف حقق شوقي بفنه وفى فنه هذا المفهوم؟ وبعبارة أخرى. كيف استطاع شوقي أن يتجاوز بمقومات فنه التأثير فى الجمهور المحدود بزمانه ومكانه إلى جمهور أعرض

يعيش فى نفس المكان ولكنه تجاوز زمنه؟

قلنا إن أسلبة النظام. أى وضعه فى أساليب فنية تحمل معايير هذا النظام. هى الضمان للحفاظ على النظام. أى على شعبية الجماعة فى إطار نظامها الحضارى. حيث أن الأساليب الفنية التى تكون ماثلة فى ضمير الجماعة على الدوام. هى التى تحفظ لها صحتها إزاء النظام. ومعنى هذا أنه إذا كان للنظام قوة التسلط. فلا بد أن تكون اللغة الفنية التى تحمل هذا النظام لها القوة الأسرة المتسلطة. لأنها لو تكن كذلك. لفقدت سر تعلق الناس بها. ويتعبير آخر نقول إنه إذا كان النظام أسلوبا مثاليا فى الحياة يُسعى إليه. فإن اللغة التى مهمتها الإثارة إلى حد المشاركة فى هذا النظام ينبغي أن تكون مثالية. ابتداء من اللغة فى حد ذاتها. إلى الرموز والنماذج القديمة. ثم إلى المعيار والقيمة. ومعنى المثالية أن يخضع كل هذا لمعيار التاريخ لا لمعيار الفرد. بهذا يكتسب التعبير القدرة على الاستمرارية ويكون الاتفاق عليه عندئذ أكثر من الاختلاف. كما تكون حماسة الكثرة نحوه أكثر من أهواء القلة.

وكان هوبزى يعرف رسالته منذ أن بدأ الشعر يتحرك فى نفسه. وظل وعيه برسالته ينمو مع نمو ثقافته. وكانت ثقافته تنمو من داخل تراثه ومن داخل حضارته لا من خارجهما. بل إن ما استوعبه من ثقافة العالم الغربى. لم يكن له أثر إلا فى إطار رصيد تراثه الحضارى. ومعنى هذا أنه إذا كانت الظروف قد قضت أن ينشأ

شوقى فى قصر الحاكم، فإنه مع نمو حسه الفنى، وما صحب هذا الحس من توتر، بدأ إحساسه بالغربة من هذا الجو الكهنوتى يتزايد. وهذا يفسر لنا كيف أنه بعد أن قضى مدة وجيزة من عمره يقول فيها شعر الولاء التقليدى، استجاب لتمرده الداخلى، ليقينه من أن فنه ليس ملكا لمطالب الحياة اليومية العاجلة، بل ملكا للجماعة والتاريخ. وفى هذا يقول شوقى: «والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره. تجزئة يجل عنها ويتبرا منها الشعراء، إلا أن هناك ملكا كبيرا ماخلفوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه، ذاهبين فيه كل مذهب، آخذين منه بكل نصيب، وهذا الملك هو الكون». ويقول مرة أخرى معبرا عما كان يقفه من رسالة الفن: «ثم طلبت العلم فى أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، وأنى لا أودى شكرها حتى أساطر الناس خيراتها التى لاتعد ولا تنفذ».

وبهذا تحددت رسالة الشاعر بكونها رسالة كونية إلى جانب كونها رسالة اجتماعية، وهذان هما قطبا الإبداع على النوام، على أننا إذا أضفنا إلى هاتين العبارتين قوله المأثور إن الشعر ابن أبوين هما الطبيعة والتاريخ، واسنا بصدد تحديد المفاهيم الفلسفية للكون والطبيعة والتاريخ، ولكننا نود أن نقول إنه لم يؤثر عن شوقى أنه شاعر الطبيعة الأول، ولا شاعر الكون الأول، بل ما أثر عنه أنه شاعر التاريخ الأول، ولكن، لو اقتصر مفهوم التاريخ على أنه مجرد

رواية الأحداث أو التمثيل بها في مواقف عصرية مشابهة. لما تحققت لشوقي تلك الشعبية، ذلك أن الشعبية بمفهومها الحضارى - كما سبق أن ذكرنا - لا تتكون إلا من خلال الاتفاق على نظام يصاغ في أشكال فنية يصطلح عليها، ولا يتحدد النظام بمجموعة من العلاقات الاجتماعية فحسب، بل إن هذه العلاقات الاجتماعية لا يمكن أن تتماسك إلا في إطار نظام كونه. وهذا هو السر في صرامة النظام وقدسيته في أن واحد.

ونستطيع أن نقول إن التاريخ عند شوقي كان له مفهوم خاص فقد اتسع ليحتضن الكون والطبيعة والرسالة الاجتماعية جميعاً، أى أن التاريخ أصبح مستودعاً للنظام الأمثل.

٦

وعندما بسط التاريخ للشاعر نفسه بحيث اقترب الماضى من الحاضر، بدأ الشاعر يعيش في شعره لعبة الجدل بين الماضى الحاضر والحاضر الغائب واللعبة فضلاً عن أنها حضارية (ذلك أن حاضر الجماعة لا يكتشف إلا من خلال الامتداد في البعد الزمانى والمكانى). فهي أيضاً لعبة كونية فالهدف منها ليس إدراك التماثل بين الأشياء في الماضى والحاضر، بل هو إدراك حقيقة الأشياء. والحقيقة مجالها الكون. ولهذا فهي لا تكف عن الظهور في هذا المكان أو ذاك. وفي هذا الزمان أو ذاك (٣). ولهذا فإن الماضى عندما كان يتزاحم على الشاعر، كان الشاعر يختار من جزئياته ما يجد فيه

كشفا لحقيقة الحاضر. أو يجد فيه كشفا لحقيقة كلية.
لنتظر كيف اقترب الماضي من الحاضر في موقف من المواقف
عند شوقي، فأخذ يتصاعد بالتماثل بين الأديان إلى أن اختزل
الموقف الكوني للإنسان القديم والحديث في نقطة:

رب شقت العباد أزمان لاكت
حب بها يتهدى ولا أنبياء
ذهبوا في الهوى مذاهب شتى
جمعتها الحقيقة الزمراء
فإذا لقبوا قويا إلهيا
قله بالقوى إليك امتداء
وإذا أثروا جسميلا بتنز
يه فإن الجمال منك حباء
وإذا انشأوا غمرا
فإليك الرموز والإيماء
وإذا قسروا الكواكب أريا
يا فمنك السنا ومنك السناء
وإذا ألهموا النبيات فمن آ
ثار نعمك حسنه والتماء

وإذا يمشوا الجبال سجوداً
 فالمراد الجلالة الشماء
 وإذا تعبد الملوك فإِنَّ الـ
 ملك فضل تحبوه من تشاء
 وإذا تعبد البحار مع
 الأسماك والماصفات والأنواء
 وسباع السماء والأرض والأر
 حام والأمهات والآباء
 لعلاك المذكرات عبيد
 خضع والمقننات إماء
 رب هذى عقولنا فى صباها
 نالها الخوف واستبأها الرجاء
 فمشقناك قبل أن تأتى الرسـ
 ل وقامت بحبك الأمضاء
 والمتمعن فى هذه الأبيات لا يخفى عليه البناء الذى يغلب عليها،
 فقد ظلت الأبيات تتوزع بين شطرين، شطر ملك الماضى وشرط ملك
 الحاضر، إلى أن انصهر الماضى فى الحاضر فيما يمثل الحقيقة،
 وهى أن الإنسان مخلوق من عجيبة مزاجها الخوف والرجاء. وأن هذا
 التكوين لابد أن يؤدى فى داخل النفس الإنسانية إلى عشق القوة

الكونية في كل زمان ومكان.

وقد لا يصل إدراك التماثل بين جزئيات الماضي والحاضر إلى حد الكشف عن النظام، بل يقتصر على إعادة تمثيل الموقف القديم بوصفه دالا على مدلول معاصر لا يشار إليه، بل يدرك من خلال عملية الربط والتحليل الذهنيين، وبهذا تتجاوز عملية التمثيل مجرد المقارنة بين موقفين لتدخل في الإطار المعرفي الذي يحتفظ للدال بتمييزه من ناحية، ويفسح من ناحية أخرى المجال للتحليل الخيالي الذي يدرك أن تمثيل هذا الشيء يعنى قابليته لأن يتكرر حدوثه. يقول الشاعر في قصيدته الشهيرة «كبار الحوادث»:

بنت فرعون بالسلاسل تمشي

أزعج الدهر عريها والحفاء

فكان لم ينهض به وجهها

الدهر ولا سار خلفها الأمراء

أعطيت جرة وقيل إليك

النهر قومي كما تقوم النساء

فمشت تظهر الإباء وتحمل الد

مع أن تسترقه الضراء

والأعداء شوأخص وأبوا

بيد الخطب صخرة صماء

قَارَادُوا لِيَنْظُرُوا دَمْعَ قَزَعُو
 نَ، وَقَزَعُونَ دَمْعَهُ الْعَنْقَاءَ
 فَأَرَوْهُ الصَّدِيقَ فِي ثَوْبٍ قَقَرٍ
 يَسْأَلُ الْجَمْعَ وَالسُّؤَالَ بِلَاءَ
 فَبَكَى رَحْمَةً وَمَا كَانَ مِنْ
 يَبْكِي وَلَكِنْ مِمَّا أَرَادَ الْوَقَاءَ
 وَكَمَا يَخْتَزِنُ التَّارِيخُ مَوَاقِفَ مِثَالِيَّةٍ، يَخْتَزِنُ ضَمِيرَ الْجَمَاعَةِ
 إِحْسَاساً عَمِيقاً بِنِظَامِ الْحَيَاةِ الْمِثَالِي. وَهَذَا الْحَسُّ الْجَمَاعِيُّ بِنِظَامِ
 الْحَيَاةِ لَا يَخْتَفِي قَطُّ فِي حَيَاةِ الْجَمَاعَةِ، بَلْ هُوَ - عَلَى الْعَكْسِ - يَطْفِرُ
 فِي كُلِّ لَحْظَةٍ عِنْدَمَا تَسْتَدْعِيهِ الْأَحْدَاثُ. وَقَدْ كَانَ شَوْقِي يَخْتَزِنُ نِظَامَ
 الْجَمَاعَةِ فِي حَسِّهِ بِقَدْرِ مَا كَانَ يَخْتَزِنُ التَّارِيخَ فِي ذَاكِرَتِهِ. وَمَا هُوَ ذَا
 يَتِمُّثَلُ بِمَا يُمْكِنُ أَنْ يَشَارَكَ بِهِ الْجَمَاعَةُ مِنْ إِدْرَاكِ لِنِظَامِ الْحَيَاةِ، وَذَلِكَ
 فِي مَوْقِفٍ مِنْ مَوَاقِفِ مَسْرُوحِيَّتِهِ «عَلَى بَكِ الْكَبِيرِ». فَهَنَّاكَ صَوْتُ
 مِصْرِيٍّ مَدْحُورٍ يَشْكُو طُغْيَانَ الْبَاطِلِ، لِمِصْرِيٍّ آخَرَ مِثْلِهِ. وَيُرَدُّ عَلَيْهِ
 الصَّوْتُ الثَّانِي مُؤَكِّداً أَنَّ الْحَقَّ لَا يَدُ أَنْ يَسْوَدَ مَهْمَا تَعَادَى الْبَاطِلُ،
 لِأَنَّ الْحَقَّ نِظَامُ كَوْنِيٍّ وَإِنْ غَابَ زَمَنًا عَنِ الْحَيَاةِ، يَقُولُ صَوْتُ رَدَا عَلَى
 كَلَامِ سَابِقٍ:

مِمَّا قَدْ دَهَاكَ دَهَانِي

وَمِثْلُ شِئَانِكَ شِئَانِي

أتيت طنطا للشـغـل
 وكان تحسني أتانى
 خرجت منها مع اللـيـد
 لـ مـسـبـلاً طـيـلـسـانـي
 فـمـر فـوق طـريـقى
 مـن لا يـرى ويرانى
 أغـاً عـلـيـه سـلـاح
 فـي صـورة الشـيـطـان
 فـصـاح بـي قـفا تـرجـل
 لـقـيـد سـرقت أتانى
 عـنـدئذ يـرد صـوت آخـر عـلـيـه مـتـسـائـلاً:
 و ما جـرى؟
 فـيـكـمـل الأـول حـديثـه بـقـولـه:
 قـلـت لـه
 بـل الأتـان لـى أنـا
 فقـال ذاك أـمـس
 إلـا إنـهـا الـيـوم أنـا
 بل هـى لـى و حـدى فدعـهـا لـى و امض من هـنا

ثم رماني بيد
كثها كف النمر
ثم اعتلى ظهر الأتان
لكن... لم يسر
حتى سمعت هدة
وصرخة من النهر
وأبصرت عينى وراء
الليليل أية القدر
حمارتى تجسرت
مثل تجبر البشر
فأغرقت راكبها
وغرقت على الأثر

إن عملية التمثيل هي عملية تحسس للطريق إلى ما يلح على
العبقري الفنية من تحديد للمسميات في إطار النظام الأمثل، وليست
مجرد التنبيه إلى العلاقات عن طريق التلاعب بالصور، ولكن العبقري
تأبى أن تحدد نفسها بتسمية الأشياء بمسمياتها، فما أن تلقى
الأشياء والكلمات في جوهرهما الحقيقي حتى توشك أن تسمى الشئ
باسمه، إذا باللغة تمتص المسمى فيختفى. وبهذا يظل الفنان
العبقري يسعى وراء تسمية الأشياء دون أن يسميها، وبهذا يظل

شغله الشاغل هو البحث عن الحقيقة.

لقد كانت عملية التمثيل من خلال إدراك المتشابهات هي شغل شوقي الأول. وقد كان الرصيد الحضارى الهائل حاضرا في نفسه، كما كانت طاقة اللغة عنده حية نابضة. ولم يبق بعد ذلك سوى أن تصطاد اللغة المثال وأن تصهره بداخلها، ملمحة له دون أن تسميه. واللغة في هذه الحالة هي التي تفكك الأشياء وتربطها بحيث تجعلها مرئية من خلال الكلمات، كما أن اللغة بهذا المعنى تغير من تتابع المدركات، وتقطع استمرارية الأشياء عندما تنتزع منها بعض النماذج دون غيرها، وحيثما تكون اللغة قادرة على هذه العملية، يكون هناك تمثيل وتجاوز وتجميع للأشياء وكشف عن أسرارها. وعندئذ تكون اللغة مكان التقاء الطبيعة والإنسان، أى مكان التقاء الوجود والتمثيل؛ وعندما يقدم الإنسان الحقائق، وتستطيع عندئذ أن تختزل العالم في كتلة من التماثل.

٧

وتظل عملية إدراك التماثل بين الماضى والحاضر فى الإطار الكلى للمفهوم الحضارى تلح على شوقي، وإذا كانت عملية الاستمرار الحضارى، وما يحدث مع هذا الاستمرار من تغيير، تتم خفية وفى بطنه بين الجماعة، فإن الفنان الفرد الذى يتحرك من خلال حس حضارى نابض، يعرف أن مسئوليته حضارية فى المقام الأول، أى أنه يكون مدوكاً كل الإدراك لأن فنه موجه لتحقيق صحة

جماعية. ولم يكن شوقي داعياً سياسياً، وسيلته الإثارة من خلال الخطب والمقالات، ولكنه كان فناناً شاعراً. والصورة الفنية في إطار هذا المفهوم الحضارى لا تتحقق إلا من خلال تشكيل المثال الذى يلقى ظلاله على الواقع. المثال قيمة ومعيار لم يتكونا فى يوم وليلة، بل تبلورا مع التاريخ. ومعنى هذا أن المثال مصطلح عليه من قبل وأنه يعيش فى ضمير الجماعة، وإن ظل فى حاجة على الدوام إلى من يوقظه.

ولعل هذا هو السبب فى بعث شوقي لشخصية عنتره ومجنون ليلى فى عمله المسرحى. إن الشخصيتين قد ثبتتا فى التاريخ من خلال الأخبار والأشعار، ولكنهما لم ثبتتا فى عمل فنى متكامل على مستوى اللغة الرسمية. وإذا كانت بطولة عنتره قد تكاملت فى إطار السيرة الشعبية التى لا بد أنها كانت تروى فى عصر شوقي، فإن السيرة، مهما تكن قيمتها، ليست بالعمل الفنى الرسمى الذى تضبطه قيود تاريخية وفنية محددة. ومن هنا كانت رغبة شوقي فى بعث هاتين الشخصيتين بوصفهما مثلاً حضارياً عربياً، كأنما شاء بذلك أن يكمل ما أغفله التاريخ.

على أنه إذا كانت الروايات القديمة التى حكى عن عنتره، وبالمثل شعره، تهدف إلى إبراز البطولة الفردية التى تتحقق عندما ينجح البطل الفرد فى استرداد حقه من مجتمع ظالم، فإن بناء العمل المسرحى الذى يجعل مجموعة من الشخصيات تلتف حول البطل لتقف

معه فى صراعه ضد القوة المناوئة له - هذا البناء الأساسى للعمل المسرحى عند شوقى من شأنه أن يوسع من دائرة البطولة الفردية، وذلك من خلال الحوار المتشكاكى، والمواقف المتصارعة، لتشمل البطولة الجماعية، وفى هذا يلتقى شوقى مع السيرة الشعبية، فى أن كليهما يهدف إلى إيقاظ الحس الجماعى نحو قيم ومعايير تقرها الجماعة داخل العمل، من قبل أن تقرها الجماهير المستقبلية لهذا العمل، أى أن المشاركة الجماعية تتم داخل العمل قبل أن تتم خارجه.

لننظر كيف يدير شوقى الحوار على المستوى الجماهيرى فى مسرحية مجنون ليلي، عندما وقف منازل المناهض لقيس بين الجمعين، الجمع المناصر لقيس والجمع المتأمر ضده. وكيف يؤدى هذا الحوار إلى المشاركة الجماهيرية داخل المشهد وخارجه فى آن:

منازل:

إن قيسا معشر الحى أخ

وابن عم، أقمه تبراؤن؟

أصوات:

لاورب البيت

منازل

أصفوا لى إذن

ثم ظنوا كيف شئتم بي الظنون
إن قيسا شاعر البيد الذي
لايجارى أقاتم منكرون؟

أصوات:

لاورب البيت

منازل:

اصفوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بي الظنون
إن قيسا سيد من عامر
وابن سادات، أفييه تمترون؟

أصوات

لاورب البيت

منازل:

اصفوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بي الظنون
إن قيسا قد بنى المجد لكم
وانجسد، أبقيس تكفرون؟

أصوات:

لاورب البيت

منازل:

اصفوا لى إذن

ثم ظنوا كيف شئتُم بى الظنون

أنا فى ودى وإعجابى به

لا يدانينى الرواة المعجبون

شعر قيس عبقرى خالد

ليتسه لم يتخلله المجنون

إننى أخشى عليكم عاره

رب عار ليس تمحوه السنون

ضجرت ليلى وضجت أمها

وأبوها وتلاذى الأقربون

وغدا كل فتى من عامر

حين يلقى الناس، محننى الجبين

أصوات كثيرة:

هو ما قلت:

منازل:

إذن ما بالكُم

لم تثروا، مالكم لاتفضيئون؟

هو ذا قيس مع الوالى اتى
 يطأ الحى وأنتم تنظرون
 وأبو ليلى امرؤ أدرى له
 رقة القلب وأخشى أن يلين
 بعد حين يبعث القوم بكم
 ومن الحى بلىلى يخرجون
 أن ياقوم لكم أن تعلموا
 أن قيساً هتك الحدر المصون
 قيس لم يترك لليلى حرمة
 ما الذى أنتمم بقيس فاعلون؟

صوت:

ماجنن لابد من تأديبه

صوت آخر:

إن بالسوط يرى الماجنون
 وتتوالى الأصوات المطالبة بتأديب قيس إثر انفعالها بما قاله
 منازل إلى أن ينبرى صوت يغير من اتجاه الإثارة، ويجعلها مع قيس
 لاضده..

صوت:



منازل يابن العم ما هذا الخبر

رفعت قيساً فجعلته القمر

والآن أغريت بقتله الزمّر

كفعل جزار اليهود بالبقر

برأها من العيوب وعقر

وبهذا التمثيل يعلو هذا الصوت فوق صوت منازل، وتأخذ
الجماعة في الإسلاخ من حول منازل لتتضم إلى بشر المناظر
لقيس، وتسمعه وهو يقول لمنازل من فوق المنبر..

خل الحق ما

أنت والله على الحق أمين

إنما أنت لقيس حاسد

منطوى المبر على الحقد المهين

يامناز يابن عمى إصغ لى

أنت دون أنت دون أنت دون!

إن الشاعر فى هذا المشهد لا يود أن يعبر عن فكرة درامية، ولا
يود أن يهمس فى نفس القارئ بشعر وجدانى، ولكنه يهدف إلى
المشاركة الحماسية لجمهور القراء إزاء بطل غير قادر على إشهار
السيف فى وجه كل ظالم كما يفعل عنترة، ولكنه مثال فى قدرته على
تحمل الألم، الذى وصفه الشاعر بأنه ألم عبقرى، عندما قال على
لسانه:

تفردت بالآدم المبقرى

وأبلغ ما فى الحياة الآدم

ولا يعنينا فى هذا المقام أن نقف من أعمال شوقى موقفاً نقدياً،
كما لا يعنينا أن نقلب ما قيل وما يقال حول قيمة فنه المسرحى أو
فنه الشعرى؛ بل إن ما يهمنا فى هذا البحث أن نؤكد قدرة شوقى
على استيعاب تراثه الحضارى، وامتلاكه الوسائل التى تجعل من فنه
مشاركة جماعية لإدراك المثال.

ولعل هذا يفسر لنا اهتمام شوقى بتصوير الجزئيات، حيث تركز
كل جزئية على مفهوم لقيمة مثالية. وقد يأتى تصوير الجزئية عنده
بوصفها صدى للماضى، وقد يكون التصوير إنعكاساً للحاضر ولكن
الحاضر والماضى يتوآنان معاً فى تكوين المثال بوصفه رصيذاً
حضارياً يمكن أن يستحضر فى كل وقت.

فهذا ابن عوف المناصر لقيس يذهب لمقابلة المهدي والدا ليلي،
ويشعر فى خلع حدائه قبل أن تطأ قدمه بيت المهدي، وعندئذ يقول له
المهدي:

أتخلع نعليك! لا يابن عوف

نشـدتك بالله لا تفـعل

أتمشى إلى منزلى حافياً

فـديتك، من أنا، مـامنزلى

فيرد ابن عوف قائلاً:

خلعتهمما وانتعلت التراب
إلى خيمة السيد المفضل
ولكن هذا الرد لا يكفي لأن يثير في حس القارئ الشعور بمثال
النبيل.

ولا تحدث هذه الإثارة إلا عندما يتدخل «نصيب» ليقدم هذا
المثال من عمق التاريخ ويقول:

دعه يامهدى يفعل
إنما يرمى لمعنى
كالحسين بن علي
هو بالعشاق يُعنى
الحسين انتعل التراب
إلى والد النبي
فرأه حافيا في ساح
حمة الدار فـجـنا
قـنـال لا أملك يابن
المصطفى بنتنا ولا ابنا
أنت في الدار أمـيـر

فبمهما شئت قمـرنا
إن الفنان عندما يكون مستوعبا كل الاستيعاب لتراثه الحضارى

بروافده المختلفة وعندما يشغله بحق أن يكون فنه وسيلة بعث لروح الجماعة التي يخشى أن تصيبها الغفوة والغفلة، أى عندما يدرك أن رسالة فنه حضارية فى المقام الأول - هذا الفنان هو الذى يستطيع أن يقدم إلى الإنسان أهم احتياج فى احتياجاته النفسية عندما يجعله يشعر بأن لوجوده قيمة فى عالم له مغزى، ولا يمكن أن يحقق الفنان هدف المثالى إلا إذا ارتكن إلى النماذج الأصلية القديمة، التى لا تكون قريبة كل القرب من حس الجماعة إلا عندما تكون منتزعة من تراثها الحضارى. إن هذه النماذج ليست ملكا لأفراد، بل هى ملك للجماعة، وهى المركز الذى يسعى الجميع نحوه إذا ما تعلق الفنان أولا بهذه النماذج وسعى إليها، فإنه يتأكد بذلك لا دوره الاجتماعى فحسب، بل مكانته الاجتماعية كذلك.

وفى بعض الأحيان يكون الحاضر، فى لحظة تصوير الماضى، أكثر إلحاحاً على الشاعر من الماضى نفسه. وعندئذ يطل الحاضر من خلال المشهد التصويرى القديم، ليؤكد قيمة لا تتحدد بزمان ولا مكان، فهذا مشهد يجمع بين عمرو وزهير أخى عبلة، وصخر الشباب المرفق الناعم الذى جاء يخطب عبلة، ويثور فيه الحوار التالى:

عمرو:

أهلاً بصخر مرحباً

بالقمر العالى السنا

ما هذه الحلة، ما
أظرفها، ما أحسنها

زهير:

أصنعوا الشمام؟

مصلحوا الكهنة
ملك الأساقفة الدكتور
ومضى زكى بطونهم لا تذكران اليمننا؟
صنعوا أعالى من

دمشق سلمة وثمنا

عمرو:

تلك أموري يا أخى

يعرفها أهل الفنى

زهير:

وما ذلك، ما المنديل يا

صخر، وما فيه؟

صخر:

ثياب مثل أثوابى

من الوشى وغالى به

لكل منكم ثوب

إليه جئت أهديه

زهير:

عمـمـور تأمل بالهـسا حـلة

لله ما أبهى وما أبـجـا

الحق ما قال فتى عامـر

منعـاء أعلى بلد منسـجـا

ولا تقتصر وظيفة هذا المشهد على الإرتفاع برجولة عنثرة
المحارب الخشن عندما يتذكره القارئ وهو يمثل هذا النمط الناعم
من الرجال، بل إن هذه العملية المقارنة سرعان ما تزحزح المتلقى
من المحدود إلى المطلق، عندما يتأمل القيمة فى حد ذاتها، بعيداً عن
حدود الزمان والمكان.

وليس فى وسعنا أن نتقصى الشواهد التى تشير إلى قدرة شوقي
على التحرك فى الإطار الحضارى الشاسع الذى كان يعيش فيه
بوعى كامل، ووسائله فى بث هذا الوعى بين الجماعة. ولم يكن الهدف
هو أن يجعل الجماعة تعى ما كان، بل كان هدفه أن يجعل الجماعة
تعى أن ما كان لا يمكن أن يكون إلا إذا كان له استمرار فى إطار
الحياة المتغيرة.

وقد شاء شوقي أن يجعل من فنه نموذجاً لهذا التغير الحضارى.
ومما لا شك فيه أننا مازلنا نحس بهذه القيمة إحساس جيل بها.

وقد يظن البعض أن شعبية الأديب تعنى استخدامه للغة العامة أو المشاكلة فى فنونها بشكل أو بآخر. ومن هنا قد يظن أن شوقي شعبى لأنه ألف الشعر العامى الذى نخل مجال الغناء، أو لأنه ألف قصص الحيوان للأطفال، أو لأنه كان يشير فى شعره فى بعض الأحيان إلى بعض المعتقدات الشعبية، أو لأنه تناول فى آخر أيامه موضوعاً شعبياً نجح كل النجاح فى التعبير عن جوه الشعبى بلغة الشعر وهو موضوع الست هدى على أننا نضيف إلى هذا التحديد الضيق لمفهوم الشعبية أن شوقي احتذى القص الشعبى فى تأليفه القصصى، سواء فى مبناءه أو فى جوه وموتيفاته. فالقص عنده، كما هو الحال فى القص الشعبى، يعتمد على السرد المتتابع، وعلى اكتشاف المفاجآت، وعلى الزج بالأبطال فى عوالم غريبة وسحرية . فى بعض الأحيان ، كما هو الحال فى قصتى «ورقة الأس» و«أميرة الأندلس»، والقص عنده كذلك، كما هو الحال فى القص الشعبى، يعتمد على ظهور القوى الشريرة للبطل الخير واقتناؤها له ، ولكن ما تلبث الأمور أن تنجلي من انتصار الخير . حقا إن القصيتين، ونعنى قصة «ورقة الأس» وقصة «أميرة الأندلس»، تعتمدان على حقائق تاريخية لم تكن من الاكتمال بحيث تركت الحرية للكاتب لأن يمارس كتابة القصة وفقاً للنماذج الشعبية السائدة آنذاك .

على أننا ما زلنا نؤكد أن الشعبية بمعنى القدرة على استثارة الجماعة إلى الحد الذى تشارك فيه المبدع فى عملية المد الحضارى

على المستويين اللغوي والأدبي والاجتماعي والسلوكي، ما كانت تحقق لشوقي لو أنه اقتصر على هذه الأعمال القريبة من لغة العامة وحياتها وفنها.

ولهذا فانه ينبغي النظر إلى إنجاز شوقي الفني في إطاره الكلي، فالعملية الفنية، سواء بالمفهوم الشعبي العميق الشامل، أو بهذا المفهوم المحدود، كانت عند شوقي عملية واحدة إنها القدرة على توليف اللغة في مستويات مختلفة، وفي وظائف مختلفة متنوعة. وهذا هو المفهوم الحضاري الحقيقي، الذي يعنى الوحدة في إطار التنوع، كما يعنى القدرة على إرسال ما استقبلته حافظته وثقافته في موجات مختلفة، تصل إلى أبعاد مختلفة، منها الداني ومنها النائي.

والانتقال من الحديث عن شعبية شوقي إلى الحديث عن شعبية حافظ، يجعلنا نقف وقفة متأنية نتأمل فيها نتاج حافظ الشعري في ضوء معيار الشعبية الذي اصطلحنا عليه.

والمتمتع في رصيد حافظ الشعري يجده معنيا بصفة خاصة بأحداث حاضره ورجال حاضره. ولا يؤثر عن حافظ نص مهم يرتبط بالتاريخ العربي سوى قصيدته العمرية. وهذه هي نقطة الاختلاف الأولى بين وظيفة الشعر عند كل من الشاعرين فبينما وجدنا أن شوقيا يتحرك في رقعة حضارية عريضة زمانيا ومكانيا، نجد أن حافظا يعنى أكثر ما يعنى بتسجيل الحاضر بوصفه حاضراً فحسب وليس هناك ضمير في أن يعنى الشاعر بحاضره، فكل شاعر، بل كل

فنان، ينطلق بطبيعة الحال من حاضره ولكن ما نريد أن نقوله هو أن شعر حافظ ثبت الماضى فى أحداثه بحيث أن المتلقى لشعره بعد عصره، لا يرى فيه لغة ومضمونا سوى ما كان فى عصر حافظ الذى ولى وانقضى، وأصبح يشغل ، فى سكون، رقعة من التاريخ.

ولا يختلف موقف المتلقى لشعر حافظ فى أحداث الماضى، وهى قلة، عن شعره فى أحداث عصره، فكلاهما بالنسبة للمتلقى ماض ساكن، وإن كان هذا ماض قريب، وذاك ماض بعيد.

وإنبدأ بمحاولة للكشف عن حس حافظ للماضى من خلال قصيدته العمرية. ولا يعنينا فى هذا المجال أن نقف محللين لأبيات القصيدة، بل إن ما يعنينا هو الكشف عن بناء القصيدة، الذى يكشف بدوره عن علاقة الذات بالموضوع.

ويبدأ حافظ هذه القصيدةً بديباجة من أربعة أبيات، يستحضر فيها الشعر لعله يكون فى عونه فى التعبير عن هذه الشخصية الجلية، شخصية عمر بن الخطاب. يقول:

حسب القوافى وحسبى حين ألقبها

أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

ويختتمها بقوله :

فَمَرَّ سَرَى الْمَعَانَى أَنْ يَوَاتِنِي

فيها فإنى ضعيف الحال وأهيا

واستدعاء الشعر هنا يعنى أن يكون حضوره قويا قوة الشخصية

التي يستدعيها، ولهذا فإن الشاعر يبدأ القصيدة، بعد هذا اللفظ لقيمة الشعر، باستدعاء عمر بن الخطاب، أي إيقاظه لكي يسمعه ما يقوله، أو بالأحرى لكي يستمع عمر بنفسه إلى ماثره عندما يحكيها التاريخ.

وبهذا تكتمل ثنائية المتكلم والمستمع، أي الشاعر وعمر بن الخطاب على أن هذه الثنائية لا بد لها من شخص ثالث هو المتلقى الحقيقي. وفي هذه الحالة يتحول عمر بن الخطاب إلى البطل الغائب المتحدث عنه. ويظل حضور هذا الثالث يتحكم في القصيدة من أولها إلى آخرها. فالشاعر يتحدث إلى البطل الذي يستمع إليه وهو قابع في مكانه في ركن بعيد من التاريخ. وفي بعض الأحيان يتذكر الشاعر المتلقى الحقيقي فيشركه معه في تأمل ما حدث من خلال العبرة والموعظة. ويرتبط هذا البناء الثابت بثبات الموقف، أي بثبات الأحداث التي وقعت في زمان ما ومكان ما. فإذا أضفنا إلى هذا ما تنم عنه أبيات حافظ من أن عدل عمر عدل فريد لا يمكن أن تتجزه إليه شخصية أخرى في التاريخ، وهو نفس الإدراك الذي رسخ في ذهن المتلقى من قبل عن هذه الشخصية، فإننا نصل بذلك إلى الحقيقة التي نريد أن نصل إليها، وهي أن حافظا لم يكن يعيش حركة الماضي المستمرة في الحاضر والمستقبل، بنفس الحس الذي كان يعيشه شوقي.

وحتى عندما تحدث حافظ عن شيكسبير، لأنه أيقظه كذلك على

نحو ما أيقظ عمر، وتحدث إليه بضمير المخاطب، بل إنه أيقظه
صراحة لاضمنا عندما تحدث إليه قائلاً :

أفق ساعة وانظر إلى الخلق نظرة

تجدهم، وإن راق الطلاب، هم هم

ولعل في قول حافظ «هم هم» إشارة أخرى إلى موقف حافظ
الثابت من الماضي ومن الحاضر معاً. فالناس بأخلاقهم وأوقهم هم
في عهد شيكسبير كما هم في عهد حافظ. حقا إن الشاعر يعنى أن
الناس في الحاضر هم امتداد لأناس الماضي، ولكن التعبير يؤكد
الثبات في النهاية .

وليس الحاضر في شعر حافظ مختلفا عن الماضي في شعره.
فهو إذا تحدث عن أحداث عصره ورجال عصره، فإن شعره يثبت
الأحداث والرجال بعصرهما، فحريق ميت غمر ، الذى يتحدث عنه
الشاعر، هو الحريق الذى حدث فى عهده، والمرأة التى يتحدث عنها
هى المرأة فى عصره، وكذلك الجامعة، وغير ذلك من الموضوعات.
ويتولد هذا الاحساس عند القارئ من خلال شعر حافظ نفسه،
ففضلا عن أن أملتقى يعيش نظام الشعر القصيح، شعر هذا
العصر، على وتيرة واحدة فى ديوانه، فإن حافظا لا يجعل اللغة
تتجاوز الماضى والحاضر الى الحقيقة والنظام والكون.

ولا يعنى هذا أن حافظا لم يكن صادقا فى التعبير عن هموم
عصره ومشاغله، فهو على العكس من هذا وقد اشتهر بحسه القريب

من حس الشعب . فقد كان حافظ يحس إحساسا عميقا بالمفارقات الاجتماعية كما كان يحس بالمتناقضات الشديدة في عصره، وقد كان يعبر عن هذه المفارقات والمتناقضات في كل مجال يجده متاحا في شعره، فهو يختتم - على سبيل المثال - قصيدته في حريق ميت غمر بقوله :

قد شهدنا بالأمس في مصر عرسا
ملا العين والفؤاد انبهارا
سال فيه النضار حتى حسبنا
أن ذاك الفناء يجزى نضارا
بات فسيه المنعمون بليل
أجل الصبح حسنه فتواري
يكتسون السرور طورا وطورا
في يد الكأس يخلعون الوقار
وسمعنا في (ميت غمر) صياحا
ملا البر ضجة والبحارا
جل من قسم الحظوظ فهذا
يتغننى وذاك يبكى الديارا
وهو يقول في قصيدة بحث فيها على تعزيد مشروع الجامعة
المصرية.

نبكى على بلد سار النضار به
للوافدين وأهلوه على سغب
مضى نراه وقد باتت خزائنه
كنزا من العلم لا كنزا من الذهب
هذا هو العمل المبرور فاكتتبوا
بالمال إنا اكتتبنا فيه بالأدب

وربما كانت مثل هذه الأبيات وغيرها التي كان حافظ ينثرها بين
ثنايا قصائده هي التي جعلت البعض يرى أن حافظا كان أكثر قربا
بحسه الشعبي من الشعب من شوقي. ومن الطبيعي أن تتأكد هذه
المقولة بمقارنة الوضع الاجتماعي لكل من الشاعرين، فهذا كُتِبَ له
أن يكون ربيب القصر، وذاك كُتِبَ له أن يعيش حياة الكفاف والكبح.
على أننا نود أن نوضح في ختام هذا المقال ، أننا لسنا ازاء
تقييم لموقف عاطفية، كما أننا لسنا معنيين بالبحث عن الحس
الشعبي، بل بالبحث عن الشعبية، وفرق بين أن أتعاطف مع جماعة
معينة من الشعب الكبير، وبين أن أدرك المسئولية الحضارية الكبيرة
لرسالة الفن بالنسبة لشعب بأسره .

ولم يكن حافظ نفسه أقل إبراكا منا نحن اليوم بقيمة ابداع
شوقي والنور الذي أدها شعره في رحلة الشعر العربي الممتدة من
الماضي الى الحاضر ، وكثيرا ما عبر عن احساسه بهذه القيمة
وهذا النور، بصفاء نفسى خالص ، في أشعاره التي أهداها الى

صديقه شوقي . يقول في إحدى قصائده التي كتبها ليستقبله بها
لدى عوبته من المنفى، ثم تعجل بنشرها قبل عودته خوفاً من أن
يديره الموت ولا تصل إلى صديقه :

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه
إن قال شعرا أو تسنم منبرا
فتعوذا بالله من شيطانه
تخذ الخيال له براقا فاعتلى
فوق السُّها يستن في طيرانه
ما كان يأمن عثرة لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكا بعنانه .
عاف القديم وقد كسته يد البلى
خلق الأديم فهان في خلقانه
وأتى الجديد وقد تأنق أهله
في الرقش حتى غر في ألوانه
فجديده بَعَثَ القديم من البلى
وأعاد سـُـؤْدُهُ إلى إِيَّاه
ورمى جديدهم فخر بناؤه
برواء زخرفه ويرق دهانه

ومع ذلك فسيظل لشعر حافظ قيمته الكبيرة بوصفه سجلا صادقا
لعصره، وبوصفه اسهاما حقيقيا في حركة الشعر الحديث وحركة
النهضة الحديثة في مصر بل في العالم العربي .
ولا ضير بعد ذلك أن يتميز شاعر عن شاعر آخر ، وكاتب عن
كاتب آخر ، ومفكر عن مفكر آخر في عصر احتشدت فيه نخبة من
الأعلام ليسهم أفرادها معه في حركة المد الحضارى .
ولا نستطيع بعد هذا أن ندعى أننا قد أتينا على كل ما يؤكد
مفهوم الشعبية من خلال دراسة مستقصية في شعر شوقي وحافظ ،
اذ قد يحتاج هذا التفصيل الى كتاب وليس مجرد بحث .

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

أولاً: مجلة الثقافة الجديدة "شهرية"

أدبية متخصصة تهتم بنشر إبداعات أدباء مصر في الأقاليم

ثانياً: مجلة قطر الندى "نصف شهرية"

تهتم بنشر ثقافة الطفل وأدب الطفل في كل مكان

ثالثاً: سلسلة أصوات أدبية "أسبوعية"

تعنى بنشر إبداعات أدباء مصر في القصة والشعر والرواية

رابعاً: سلسلة كتابات نقدية "شهرية"

تهتم بنشر الدراسات الجادة، كما تواكب حركة الإبداع المعاصر بالنقد

والدراسة والتحليل

خامساً: إبداعات "نصف شهرية"

تهتم بنشر إبداعات شباب الأدياء دون الخامسة والثلاثين.

سادساً: سلسلة كتاب الثقافة الجديدة "شهرية"

تتناول حياة أبرز المفكرين، وبيان دورهم في إثراء الواقع الثقافي والأدبي.

سابعاً: سلسلة مكتبة الشباب "شهرية"

تهتم بمناحي التثقيف العام. وتبسيط جميع أنواع المعرفة.

ثامناً: سلسلة كتاب الأدياء "شهرية"

تهتم بتقديم بانوراما كاشفة للواقع الأدبي والثقافي في كل إقليم على

حدا.

تاسعاً: سلسلة الكتاب التذكاري "فصلية"

تهتم بنشر الإصدارات الخاصة ذات الطابع التومي

عاشراً: سلسلة آفاق الترجمة "شهرية"

تعنى بنشر ترجمات الأعمال النقدية والنصوص الإبداعية عن مختلف

عبد الله الكساب
مستشار الأستاذ الدكتور
رمزي زكريا
اللغات الأجنبية

جادي عشر : سلسلة الذخائر "شهرية"

تهتم بنشر وإعادة طبع المؤلفات الأساسية المتعلقة بالتراث، كما تنشر
نصوصاً محققة لأول مرة .

ثاني عشر : سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية
"شهرية"

تهتم بنشر الموضوعات المتعلقة بالأدب الشعبي، والتولكلور العربي عبر
كل العصور.

ثالث عشر : سلسلة الفلاسفة والعلم "فصلية" :

تهتم بنشر الكتابات العلمية والفلسفية، ومحاولة تبسيطها لتصبح في متناول
الجميع

رابع عشر : سلسلة آفاق المسيح : "فصلية"

تهتم بإبراز تجليات النشاط المسرحي في كل أنحاء الوطن

خامس عشر : سلسلة كتاب قطر الندي "أسبوعية"

تهتم بتنقيف الطفل المصري والعربي عبر ما تنشره من نصوص أدبية وعلمية
وثقافية.

سادس عشر : "سلسلة السير والحكايات الشعبية"

"فصلية"

تعنى بنشر وإصدار السير والحكايات والملاحم الشعبية التي أسهمت في
تربية الوجدان المصري والعربي

هذه الكساية
مملك الأستاذ الدكتور
رمزي زكي بطرس

رقم الايداع ٩٦/٥٣٩٦

المؤتمرات الجماعية

للتعبير الشعبي

إذا كانت الدراسات الشعبية قد
ارتبطت على مدى سنوات طويلة
بالفولكلور المتمثل في الفلكلور
والبكائيات والحكايات والأساطير
والسير الشعبية والعادات والتقاليد
ومما إلى ذلك من شعبيات تتسم
بالفن الشعبي ، فإن مفهوم الشعبية
يجب أن يتسع ليشمل كل نشاط
الفني الشعبية من تمثيل ورقص
ورسوم ويخز الحرف القائمة على
الفن كشغل الفخاريات والنقش على
المعادن والفضيات وما إلى ذلك ، كل
هذه الفنون يجب أن تخضع
للدراسة

Bibliotheca Alexandrina



0423676



حسب

الأمر للعبارة والنشر

مكتبة
الكتاب
القديم